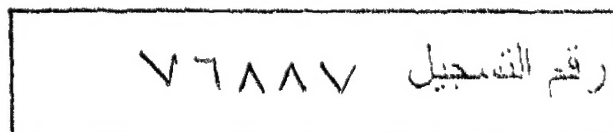
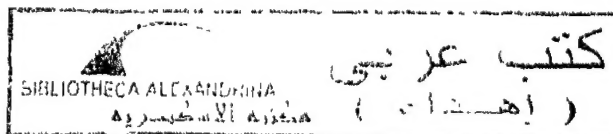


اهداءات ٢٠٠٢

أسرة المرحوم/شارل كرتيه

الاسكندرية



فن الكوميديا

فن الكوميديا

د. محمد عناني



مهرجان القرأة للجميع ٩٨
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

فن الكوميديا
د. محمد عناني

الغلاف

الإشراف الفني:

للـفنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

مقدمة



ومازال نهر العطاء
يتدفق، تتفجر منه ينابيع
المعرفة والحكمة من خلال
إبداعات رواد النهضة
الفكرية المصرية وتواصلهم
جيلاً بعد جيل - ومازلنا
نتشبت بنور المعرفة حقاً
لكل إنسان ومازلت أحلم
بكتاب لكل مواطن ومكتبة
فى كل بيت.

شبّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت
«مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضىء النفوس
ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم
للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو
تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد
من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان
أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن،
مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلمتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

تصدير

هذه فصول مختارة فى فن الكوميديا أو الملهاة ، وهى تعرض لهذا الفن باعتباره نوعاً أدبياً متميزاً ، ولهذا فإن هذه الفصول مهمة لإلقاء الضوء على طبيعة الفن المسرحى « الضاحك » وإعادة وضعه فى مكانه الحقيقى به بين فنون المسرح الرفيعة .

وربما كان أهم ما يخرج به قارئ هذه الفصول هو الفرق بين المسرح باعتباره عرضاً أدائياً تمثيلياً (أو « لعبة » فنية خاصة) وبين فن الدراما باعتبارها الأدب المكتوب الذى يقوم عليه هذا العرض الأدائى التمثيلى . فالدراما هى ما جرى العرف على تسميته بأدب المسرح ، وهى تنظم التراجيديات (أو المأساة) والكوميديات (أو الملهاة) والنوع المختلط أو « التراجيكوميدي » (الملهاة المأسوية أو المأساة الملهوية) إلى جانب فنون درامية أخرى بعضها مسرحى خالص مثل « الهزلية » وبعضها أقرب إلى الأنواع الأدبية الأخرى مثل المسرح الشعري - أو فن الشعر بشتى ضروبه وألوانه .

والأنواع التى يتناولها الكتاب لا تمثل إلا جانباً محدوداً من أنواع الكوميديا التى أبدعها الكتاب العرب والأجانب ، ولكنها تعتبر مقدمة مهمة لكل من يريد الدخول إلى هذا العالم السحري الرحب وهو عالم المسرح وما يركز عليه من أدب المسرح أو الدراما . وإذا كانت هناك أنواع أخرى كثيرة لم يتعرض لها الكتاب مثل الكوميديا الموسيقية والأوبرا الكوميديية وشتى أنواع العروض المسرحية التى تجمع بين فنين أو أكثر

مثل فن الاستعراض المسرحى وفن المنوعات فهى تدخل بصفة عامة فى عداد فنون المسرح الخالص ، مهما يكن فى ثناياها من احتمالات الانتماء إلى أدب المسرح .

ولقد شهدنا فى السنوات الأخيرة تحويل بعض الأعمال الأدبية الكبرى إلى مسرحيات كوميدية موسيقية ، مثل تحويل مسرح **بيجماليون** لبرناردشو إلى مسرحية بعنوان **سيدتى الجميلة** (ثم تحولت إلى فيلم سينمائى) أو رواية **أوليفرتويست** للكاتب تشارلز ديكنز إلى مسرحية بعنوان **أوليفر** ، وقس على ذلك اقتباسات تلك المسرحيات لدينا ، أو المسرحيات الموسيقية العربية الأخرى ، وهنا نشأت أنواع مختلطة أخرى ، ربما يتسع المجال لمناقشتها فى كتاب مقبل إن شاء الله .

محمد عنانى

كوميديا الشخصية

كان من نتيجة (النجاح الجماهيري) لبعض عروض المسرح التجارى أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح والفن الدرامى نفسه) إذ بدأ الاعتقاد يسود - بكل أسف - بأن الكوميديا سى التسلية عن طريق الإضحاك بأى وسيلة ممكنة وعن طريق الاستكتشات الموسيقية الراقصة والغنائية التى تدخل جميعا فى إطار **المنوعات** ولا تتصل إلا بلون واحد فقط من ألوان هذا الفن وهو ليس قطعاً بأرقاها ألا وهو **لون الهزلية الغنائية** ، بل لقد بلغ هذا المفهوم حدًا من الشيع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التى تثيرها كلمات أو حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور ! ولذلك فقد وجد الكثيرون صعوبة فى فهم ما قالته مجلة المسرح فى عددها الأول من أن مسرح سعد الدين وهبة يقدم « **كوميديا الموقف القائم على الشخصية** » وطالب البعض صراحة بتفصيل القول فى هذا «النوع» لذى ظن لفيف من القراء أنه ينطبق بداهة على كل كوميديا ولايكاد حتاج إلى التمييز بينه وبين أى « نوع » آخر !

والحق إن الكوميديا - مثل أى فن درامى - لابد أن تنبع من موقف ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته

بالتعقيد . ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديا فى أنها تعتمد على إمكانية حل هذا التعقيد بإحلال نوع من التوافق بين هذه القوى يعيد المياه إلى مجاريها ويعلن انتصار الحياة بانتصار الإنسان على نوازع الصراع والتصارع فالكوميديا - كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » أى احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار ومن ثم فهى احتفال بالإنسان نفسه وقدرته على تخطى الصراعات وطاقته على العطاء الذى من شأنه أن يحدث التوفيق فى النهاية التى عادة ما توصف بأنها نهاية سعيدة .

وإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى تراث الكوميديا فى الدراما العالمية استطعنا أن نفهم سبب ميل معظم الكوميديات إلى تناول الأخطاء التى يمكن علاجها أى تلك العيوب والنقائص فى نفس الإنسان وفى المجتمع (أى فى العلاقات البشرية) التى يمكن التغلب عليها . وقد تتمثل هذه فى أخطاء البنية الاجتماعية بسبب أخطاء فى الأفكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة أو بسبب أخطاء فى نوازع النفس البشرية لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين .

الظاهر والباطن :

ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العلاقات التى تحكم بناء المجتمع . بل إنها لطول

اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة قد دفعت البعض إلى الاعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن - وهو اعتقاد غير صحيح لأن السخرية من الظواهر التي تتضمن سخرية من كل ما يؤدي إلى هذه الظواهر أى بواطن الشخصية وكل ما يكمن فى نفس الإنسان من تناقضات .

وفى هذا الإطار يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا عبر العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزها على الظاهر والباطن . أما الأول فهو الذى يتناول صور البناء (أو التركيبات) الاجتماعية التي انقضى عهدها وبدت نقائصها وأوجه القصور فيها ، فأصبحت مثار سخرية المتنورين وقادة الرأى ، سواء لما تقتضيه من ألوان السلوك البشرى التي لم تعد مقبولة أو لما تفترضه من أفكار عفا عليها الزمن وأصبحت ممجوجة (مثل نظام الزواج عن طريق الخاطبة المأجورة ، أو قواعد السلوك الارستقراطية البالية ، أو نظم العمل فى دواوين الحكومة وما تشتمل عليه من مفارقات فى علاقات الرؤساء بالمرؤوسين أو الادعاء بغية اكتساب الاحترام وما إلى ذلك) .

أما النوع الثانى فيركز على النقائص البشرية التي قد تتولد عن هذه « التركيبات » الاجتماعية أو تتسبب فيها حقا وصدقا !

وقد شهد تاريخ الكوميديا فى العالم - وفى مصر بطبيعة الحال -

ألوانا متباينة من هذا النوع كانت تميل فى بدايتها إلى التبسيط الشديد فى مفهوم الشخصية الإنسانية فانحصرت فى كوميديا الطبايع وكوميديا الأنماط - وبينما كانت كوميديا الطبايع تركز على خصيصة معينة فى الشخصية وتبالغ فى تصويرها بحيث تقتزن كل شخصية بطبع (مثل البخل الشديد ، أو البلاهة أو الاستغراق فى الملذات الحسية أو الميل إلى العزلة أو الخوف أو النفاق ... إلخ) كانت كوميديا الأنماط تقدم شخصيات نمطية تحددت ملامحها سلفا بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف عليها بمجرد دخولها إلى المسرح (مثل شخصية الأب الغنى الماكر البخيل ، أو ابنته الخادعة له ، أو المرابى الذى يتظاهر بالتقوى ، أو العاشق العجور أو مدعى العلم والثقافة .. إلخ) وهكذا لم يكن الكاتب فى حاجة إلى الإفاضة فى تحليل وتصوير هذه الشخصيات لأنها معروفة سلفا ولأنها لا تمثل الإنسان الكامل بل نزعة واحدة فيه ، ومن ثم وجدنا الحبيكات التى استخدمها الكاتب فى هذا الصدد محدودة بهذه الأنماط - وكما قال درايدن الكاتب المسرحى والناقد الإنجليزى الأشهر : كان يكفى الرومان أن يجمعوا بعض الشخصيات النمطية معا حتى تتكون لديهم مسرحية كوميدية !

كوميديا الحب :

ولايعنى هذا التقسيم الخارجى لنوعى الكوميديا أنهما لايتقابلان أو

يتداخلان - بل على العكس فإن الكوميديا التى تسخر من البناء الاجتماعى أو « التركيبية » الاجتماعية - قديمة كانت أم جديدة - تتناول أيضاً شخصيات نمطية ، وقد يستخدم كاتب ما شخصيات نمطية فى إطار اجتماعى يجعله مثار سخريته وهدفا لضربات معوله النقدى . وفى كل هذا كانت الكوميديا تتطلب إقصاء البعد الشعورى الذى نسميه أحيانا بالتعاطف أو الاندماج الذى تهدف إليه التراجيديات - بمعنى أن كل هذه الكوميديات كانت تحافظ على المسافة بين المتفرج والممثل ، أى تؤكد الاختلاف بينهما ولا تسمح للمتفرج أن يوحد فى خياله بين نفسه ومن يراه على خشبة المسرح . ولم يتغير هذا الوضع إلا فى عصر النهضة حيث نشأ ما اصطلح على تسميته بكوميديا الحب (والتى تطورت إلى الكوميديا الخلقية على أيدى جولد سميث وشريدان ثم انتهت إلى نوع جديد تماماً على أيدى وايلد وبرنارد شو) - وفى البداية كان الحب هو المحور الذى دارت حوله الحبيكات مما استلزم إدخال عناصر أخرى من عناصر الشخصية ابتعد بها عن النمطية وكوميديا الطباع ، وهى العناصر التى تمثل الجوانب الأخرى للشخصية أى العناصر التى تكتمل بها صورة الفرد - بحيث أصبح من الصعب على المرء أن يقول إن هذه الشخصية فكاهية وحسب ، أو إن هذا الموقف تديره أنماط البخل والنفاق وحسب . . . إلخ . أى إن التبسيط فى رسم الشخصية والمبالغة التى كان التصوير الفكاهى يقتضيها قد انتهت ليحل محلها نوع هام من التعقيد نتيجة للبعد

الشعورى للكوميديا (أى إمكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التى يسخر منها) ونتيجة لانتقال التناقض من الظاهر (من مظاهر السلوك والعلاقات) إلى الباطن - أى إلى التناقض الكامن فى أعماق الشخصية البشرية نفسها .

التناقض الداخلى :

والذى نعنيه بهذا هو أنه بينما كان كاتب الكوميديا القديمة يركز على المبالغة فى التصوير بحيث تختل الأشياء (مثلما يفعل رسام الكاريكاتير) فيبرر التناقض أمامنا فى الحركة والحديث بدأ الكاتب يهتم بتصارع الوعى مع نزعات النفس ، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض ، أو التصارع فيما بين تيارات الوعى نفسها ، بحيث تختل « النسب » النفسية للإنسان وتنبع المفارقات التى دائماً ما اتسمت بها الدراما عبر العصور . . ومعنى هذا أن الموقف الذى تنبع منه الكوميديا ، والذى نراه مجسداً على المسرح فى الحركة والكلمة ، هو فى جوهره موقف تنازع وتناقض داخلى ، إما فى كل شخصية على حدة ، أو فيما بين الشخصيات بعضها والبعض أى فى المجال الذى تلتقى فيه النفوس - كلها أو بعضها .

وقد اهتم الكتاب والنقاد بهذا اللون من الكوميديا لأنهم رأوا فيه ما يلائم ازدياد وعى الإنسان بذاته - بمشاعره وأفكاره وموقفه من المجتمع والوجود نفسه ، وما يتمشى مع اكتشافه لمناطق فى كيانه لم يكن يحلم

بوجودها من قبل ، وما يعكس إدراكه الدقيق لما يدف بين جوانحه من نزعات متضاربة لم يكن يعرف لها تفسيراً ، ومن ثم فقد اتجهت الكوميديا الحديثة نحو المفارقات الداخلية التي أصبحت مادة صالحة للكوميديا مثلما هي مادة صالحة للتراجيديا . والفارق هو أن التوفيق بينها فى الكوميديا يؤدي إلى نهاية سعيدة تؤكد طاقة الإنسان وانتصار إنسانيته ، وإذا هي اشتملت على خطأ قاتل (ما يسمى بالخطأ التراجيدى) فإنها تنتهى بهزيمة مؤقتة لفرد أو أفراد تهيبء للإنسان أن يخرج بقدرة أكبر على مجالدتها والانتصار عليها .



كوميديا التورية الساخرة

درجنا على اعتبار التورية نوعا من التلاعب بالألفاظ كما تسمى فى اللغتين الانجليزية والفرنسية - أى أن يستخدم اللفظ المفرد فى موضع بحيث يدل على معناه الأصيل وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له ولكن ثمة لونا آخر من التورية يقترب من المفارقة ويرتبط بالدراما لارتباطه بالموقف والشخصية ويتعد إلى حد كبير عن دلالة الكلمات المفردة فإذا كان كاتب القصة أو المقال أو الشاعر يستطيع أن يعتمد على قدرة المفردات على الإيحاء بمعان أخرى تختلف عن المعانى الظاهرة لها نرى أن الكاتب المسرحى يعتمد على قدرة الموقف الدرامى على خلق هذه المعانى حتى لأبسط الكلمات ذات الدلالات المحددة .

ويمكننا بصفة عامة تقسيم التورية اللفظية غير الدرامية إلى أربعة أنواع فأولها استخدام الكلمة لتدل على أكثر من معنى - مباشرة - كقول أحدهم لعازف العود « أنت عودك حلو » أو كقول حافظ إبراهيم لرجل كان قد وعده بإهداء ساعة ثم أخذ يماطله « إن الساعة آتية » وهكذا وثانيها استخدام الكلمة بمعناها الاشتقاقى بدلا من معناها الاصطلاحي أو إلى جانبه كقولك « ده شاعر ده ؟ ده شاعر بمغص ا » أو « ما قدرش يكتب أى كتب . . راح كاتب كتابه » - وثالثها الاستخدام الحرفى (أو الحقيقى) للكلمات أو العبارات ذات الدلالة المجازية كقولهم إن فلانا « يسهر » على

رعاية آخر أو قول أحدهم « ضربته كى أضرب لكم مثلاً » ورأبغها وأكثرها شيوعاً هو إقامة توازيات بين المعنى المجازى أو الاصطلاحي والمعانى الأخرى كمن يقول للأمور المركز « إن مركزك لايسمح بهذا » أو قول حافظ إبراهيم عندما رأى ساعة جيب ضخمة « دى موش ساعة . . دى سنة » ومثل المداعبات الأدبية التى عرفها الظرفاء والشعراء فى الجيل الماضى فحينما كتب حافظ إبراهيم يداعب أحمد شوقى قائلاً :

يقولون إن الشوق نار ولوعة فما بال شوقى اليوم أصبح بارداً
رد عليه شوقى قائلاً : « حافظ على الحذاء ! » وعندما مر عبدالله فكرى على الشيخ السمنى وهو جالس فى الشمس قال له « حذار أن تسيح يا سمنى » فرد عليه السمنى قائلاً « إننى أقدح فكرى » وهكذا مما يقتضى اللماحية وسرعة البديهة التى شاعت فى حوار دراما عصر عودة الملكية فى المجلثرا ودراما آخر القرن التاسع عشر والتى تشيع فى مصر على كفاة المستويات والتى تكثر فى نطاق الإشارات الجنسية أى العبارات التى يمكن تفسيرها تفسيراً خارجياً والتى تبدو فى أشد صورها وضوحاً فى فن «القافية» الشعبية بل وما يمكن أن نسميه أيضاً بفن « الرده » .

القافية والردح :

ولا تزال مسرحياتنا الفكاهية تعتمد - بكل أسف - اعتماداً كبيراً على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما اسميته بفن القافية وفن « الرده » ليس احتراماً له ولكن اعترافاً بمكانته الأدبية والتى لا يخلو منها كبار

الكتاب (حتى شكسبير نفسه) والتي تنتشر فى فن الموال الشعبى وتبعث
البهجة بين جميع فئات الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم .

ولكن هذا الفن ليس دراميا أى أنه لا يمكن أن يندرج فى فن المسرح
من حيث إن المسرح له مقتضياته التى تحتم عدم اعتماد المسرحية على
أشواط متتالية من القافية أو « الرده » مهما بلغت درجة إمتاعها فإن
النماذج التى أبدعها حسين الفار وسلطان الجزار مثلا فى برنامج « ساعة
لقلبك » الإذاعى القديم لا يمكن اعتبارها أعمالا درامية فهى حقا نماذج
متطورة للقافية التى تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا
الاسم أو العمل تلاعبا يعتمد على سرعة البديهة واللماحة وأذكر شوطا
من هذه القافية قدم فى نفس ذلك البرنامج بين الثنائى رشاد ومنصور حين
يصل بعض الضيوف :

الضيف : الأستاذ منصور موجود ؟

رشاد : مين عايزه ؟

الضيف : الأستاذ جرجير .

رشاد : يومنا أخضر ونادى .. ودى تبقى مين ؟ الأنسة فجلة ؟

تفضلى يا آنسة .. انتى راسك ناشفة ليه ؟

الضيف : قل له بس جرجير ..

رشاد : انت لونك مخطوف خالص ..

.. ودبلان كده ومصفر .. أعصر لك لمون ؟

وهكذا يظل الإثنان يتلاعبان بالألفاظ بالإشارة إلى النبات المعروف دون أن يخلق هذا موقفا دراميا من أى نوع - وهو عادة ما يحدث الآن فى مسرحياتنا الفكاهية إذ تظل الشخصيات تتبادل القافية وكلما أسرفت فيها كان هذا دليلا على لمحية الحوار ونزعتة الكوميديّة !

التورية والمفارقة :

ولكن التورية الدرامية شىء مختلف تماما عن هذا اللون من التورية إذ إنها تعتمد على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم والمجهول - أى إننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر - وهكذا فهى تقترب من المفارقة التى تعتمد عليها الأعمال الدرامية الناضجة . والحقيقة أننا نواجه مشكلة فى ترجمة الكلمة الأجنبية التى تستخدم للدلالة على المفارقة (أى التناقض) والكلمة التى تدل على التورية اللفظية التى لا علاقة لها بالدراما والكلمة الثالثة (موضوع هذا الحديث) وهى التى تدل على التورية الدرامية الساخرة أى الكلمة التى تجمع بين عنصر المفارقة وعنصر التورية وعنصر السخرية الذى يرجع فى منشئه إلى سخرية القدر الذى ارتبط عبر العصور بالدراما ولكن كيف تبرز أو تستثمر هذه التورية الساخرة فى المسرح ؟ وهل هى قاصرة على الكوميديا لارتباطها بالسخرية ؟ أم أن لها علاقة وثيقة بالتراجيديا أيضا بسبب عنصر القدر الذى يتصل بإرادة الإنسان والإرادة الأخرى - أى الإرادة التى هى عادة أكبر منه وأقوى ؟

تبرز التورية الساخرة دراميا فى موقف يتضمن شيئا تعرفه إحدى

الشخصيات وتجهله شخصية أخرى أو يكون معروفا لدينا بينما يجهله طرفا الموقف الدرامى أو هو معروف لذيها ومجهول لطرف ثالث وهكذا ويكون هذا فى أبسط حالاته متصلا بما يحدث أمامنا على المسرح أى على الحركة المسرحية المباشرة بينما يكون فى أدق وأرقى حالاته متصلا بالحركة النفسية والذهنية للشخصيات وهو فى الحالتين يرمى إلى توليد توتر يمكن أن يستثمر فى الكوميديا أو فى التراجيديا إما للسخرية من جهل الإنسان وعجزه عن إدراك آليات الحركة البشرية والطبيعية فى هذا الكون أو فى مجتمع ما وإما لإبراز المتناقضات التى يمكن أن تودى بسعادة الإنسان لجهله بهذه المتناقضات ولأوهامه التى غالبا ما يعتز بها ويعيش لها .

ولنتظر إذن إلى أبسط صور التورية الساخرة على المسرح . لتتصور مشهدا بسيطا : دخل لص إلى منزل أحد الأثرياء ليسرق المجوهرات التى تضعها زوجة الثرى فى خزانة . يمكن للمؤلف بداية أن يجعل الزوج يربت بيده على الخزانة ويقول وهو متجه إلى غرفة النوم « الحمد لله اننى أخرجت الجواهر من هذه الخزانة ووضعتها فى غرفة النوم » ثم يخرج وحين يأتى اللص ومعه عدته نراه واثقا من أن السكان قد رحلوا فهو يقول « كويس أن النهاردة الخميس والجماعة فى السينما » - هذا هو الموقف فى أبسط حالاته فنحن نرى أن جهود اللص سوف تصطدم بعائقين الأول هو وجود أصحاب المنزل والثانى هو عدم وجود الجواهر فى الخزانة وهذه التورية الساخرة المبدئية يمكن أن تتطور حين يكتشف اللص أنه قد نسى مفتاحا هاما فيخرج من المسرح لإحضاره بينما تدخل الزوجة لتقول

« الحمد لله أننى أعدت الجواهر من غرفة النوم إلى الخزانة فهى هنا أكثر أمنا » ثم تتجه إلى المطبخ مثلا لإحضار كوب من اللبن بينما يعود اللص وعندما يحس بوجود حركة ما يختبئ تحت أريكة مثلا فنراه نحن ولا يراه أحد الزوجين - فإذا وجد ثلاثتهم على المسرح أصبحت كل كلمة تقال ذات معان متعددة لأن كلا منهم سوف يفهمها بصورة مختلفة .

ورغم شيوع هذا النوع البسيط من التورية الساخرة فى كوميديات موليير (مقالب سكايان مثلا) وشيكسبير (حلم ليلة صيف مثلا) فإنه نادراً ما يكون بهذه البساطة إذ إنه يعتمد فى جوهره على تورية نفسية أو داخل الشخصية نفسها وذلك بأن يجعل المؤلف من التناقض بين الظاهر والباطن إطاراً مجسداً يعكس التناقض النفسى بينهما أو فى داخل الشخصية الواحدة فكثيراً ما يكون إخفاء بعض المعلومات عن شخصية ما وإطلاع شخصية أخرى عليها أو إطلاع الجمهور عليها وسيلة لكشف الخواء الذى يسود تلك الشخصية أو التناقض بين تصوراتها للواقع والواقع نفسه فالذى يحدث لشخصية « فولسطاف » مثلا فى مسرحية شيكسبير « روجات وندسور المرحات » من اختباء خلف الستارة ودخوله بعد ذلك سلة « الغسيل » وحضور الزوج الغيور وشكه فى الأمر ثم تنكره بعد ذلك ومقابله لفولسطاف . . كل هذا يعكس التناقضات التى تعج بها الشخصية التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب العالمى .

الستائر المسرحية :

أما فى التراجيڤيا فإن التورية الءرامية تهىء للكاتب أن يعكس تناقضات معرفة الشخصية وءهلهها فى مواقف تقترب فى المسرح الءءىء من مواقف قوة القءر فى المسرح الكلاسيكى . وءير ءموءء لهذا ما نراه فى مسرحية « عطيل » لشكسبير ءين ينصب « ياءو » شباهه وفءاؤه للءطل؁ فى مشءء ءلو مشءء من التورية ، بل إن ءءء المسرحية كله يعتمد على التناقض بين ما نعرفه نحن عن ءيءمونة وما يتصوره عطيل روءها عنها ، بل وما نعرفه عن عطيل وما يعرفه هو عن نفسه ، وءينما يجسء شكسبير هذا الموقف فى كلمات عطيل قبل قءل ءيءمونة نجد أن الموقف هو الذى يعطى لكلماته قءرءها على التورية الءرامية . أى إن الكلمات البسيطة « فلأطفئ النور أولا . . ءم اطفئ هذا النور » . أى نور ءياة ءيءمونة . ءعنى فى الءقيقة أن عطيل يعنى ما لم يكن يتصور أنه يعنيه ! فهو يطفئ نور ءيائه أيضاً ونور ءب لم يكن يعرف مءاه ونور ءياة ءافلة لم يستطع أن ينفء إلى أقطار ءائه ءى ءسوءها ظلمات الشك وانءءام الشقة .

وكان ءرايءن يطلق على الءيل المسرحية ءى اقتضءها التورية الءرامية فى عصره « الستائر المسرحية » بمعنى أن ءمة ستائر تقوم فيها بين المءلين بعضهم والبعض . نفسيا وجسءيا . ءمكن بعضهم من معرفة ما لا يعرفه الآءرون وءمكن النظارة ءائماً من الاطلاع على ءبايا صءورهم وسواء كان الكاتب يقبل مءهب ءرايءن أم يرفضه وسواء كان ينزء إلى الكوميءيا أم

يميل إلى التراجيديا فإنه دائماً يلجأ إلى التورية الساخرة باعتبارها وسيلة
درامية فعالة . من أحمد شوقي الذى يبدأ مسرحية « مصرع كليوباتره »
بنشيد على السنة الجمهور الذى يتغنى بالهزيمة وهو يتصورها نصراً :

يومنا فى اکتیوما ذکره فى الأرض سار

أسألوا أسطول روما هل أذقناه الدمار

إلى الأقنعة المسرحية التى استخدمها جلال الشرقاوى فى مسرحية
«الجوكر» والتى تمثل الاستخدام الحركى للتورية الساخرة فى الكوميديا
الخالصة ، بل إن التورية الدرامية قد استخدمت فى الأدب الحديث فى
فنون غير مسرحية مثل القصة القصيرة لدى القصاص الإنجليزى الحديث
«ساكى» والقصاص العظيم ه.أ. بيتس ، بل وفى أدبنا العربى عند
محمود تيمور (فى مرحلة انسلاخه عن تقاليد موباسان) ونجيب محفوظ
فى عدد كبير من قصصه القصيرة .

لم تعد التورية فنا لغويا يعتمد على التلاعب بالألفاظ وإنما أصبحت
وسيلة درامية فعالة تعين الكتاب على إثراء أعمالهم عن طريق التوتر الذى
تهيئه والذى مكنهم من ارتياد قمم جديدة فى فنونهم المختلفة .



كوميديا الكاريكاتير

رغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم « الخارجى »
للأنواع المسرحية بالمعنى القديم - أى إلى كوميديا وتراجييديا أو حتى إلى
تراجيكوميدي - ورغم أن المسرح المعاصر قد شهد من التيارات الفنية
والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة يصعب تصنيفها أو
إدراجها فى هذا الباب أو ذاك - مثل المسرحية الاجتماعية (أو مسرحية
المشكلة الواقعية) والمسرحية العبثية والمسرحية الفكرية الخالصة أو الغنائية
والراقصة .. إلخ . فإننا ما زلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة فى هذه
وتلك جميعا .. حتى لو استعصى التصنيف والتبويب وفقاً للقواعد
الكلاسيكية .

ويذهب جمهور النقاد إلى أن تراث مسرح العبث كان له أكبر الفضل
فى هدم الحاجز الذى كان يفصل بين الأنواع القديمة لسبب لم يغب عن
فطنة القدماء وإن كان لم يتضح إلا فى عصرنا هذا ألا وهو التغير الثورى
فى النظرة إلى الشخصية الإنسانية بحيث لم تعد بناء ثابتا متجانسا على
الدوام مهما كانت عناصر الثبات فيها - وهو التغير الذى أتى به علم
النفس الحديث - ثم التغير الذى طرأ على مفهوم الذهن ومن ثم على
مفهوم المنطق أو علم التفكير - بحيث لم تعد اللغة وسيلة اتصال ثابتة
المعانى والوحدات بل أصبحت وسيلة من الوسائل التى قد تحول دون

التوصيل - وهو التغيير الذى أتت به الفلسفة اللغوية على أيدي برتراند راسل وفتجنشتاين وجلبيرت رايل - وثالثا ذلك التغيير الذى أصاب فكرة أو مفهوم الإنسان الفرد فى القرن العشرين نتيجة لتطور فكرة الدولة الحديثة وتوسلها بأجهزة إعلام تخاطب السواد الأعظم بحيث تنحو نحو التعميم والتبسيط والتنميط أى إنها تتكىء على العناصر المشتركة - وهى الأدنى والأبسط وتبتعد عن الاختلافات الفردية بحيث الم تعد تتيح المذهن أن يمارس طاقاته الخلاقة ولل فرد أن يطلق العنان لخياله المبدع .

ولقد تضافرت هذه العوامل جميعا لتجعل من مسرح العبث البوّةمة التى انصهرت فيها عناصر الأنواع الأدبية لتخرج نوعا يستجيب لعصرنا الذى أصبح ديدنه التساؤل والمناقشة بدلا من التقبل والنقل والتسليم - فإذا بكتاب مسرح العبث يطرحون القضية بعد القضية ويشيرون التساؤلات الجادة من خلال المواقف « غير المعقولة » - سواء منها ما يحاول هدم فكرة الثبات والجمود (فى الشخصية ، أو فى قوانين المنطق واللغة ، أو حياة الإنسان الفرد) - أو ما يحاول التركيز على استحالة النظرة إلى حياة الإنسان فى القرن العشرين نظرة جادة بعد أن تغيرت طبيعة العلاقة فيما بين الأفراد من ناحية وبين الفرد وبين النظم أو المؤسسات الاجتماعية من حوله من ناحية أخرى لتصبح علاقات تتفاوت نسب أجزاء بعضها إلى البعض إلى حد التشوه الذى يثير الضحك والسخرية بقدر ما يدفع على التفكير والتأمل الجاد العميق . وهكذا انتقل فن السخرية فى مسرح العبث إلى مرحلة الكاريكاتير اللفظى ليعكس حياة الكاريكاتير الإنسانى فى

مبالغات الصورة والفكرة والحركة بحيث نشأ لدينا بعد ما يقرب من ربع قرن لون من فن الكاريكاتير المسرحى يجمع بين العديد من العناصر الدرامية التقليدية وينفرد بما يتسع به من روح هجوم ساخرة تتوسل باللقطات القصيرة اللاذعة اللاسعة فى تركيزها وحدتها .

والكاريكاتير - فى مجال الفنون التشكيلية - حديث النشأة إذ نشأ مع الصحافة وربما لم نستطع أن نرصد جذوراً له أبعد من صحائف الموابيل الشعبية التى سادت أوروبا فى القرن السادس عشر وكانت تصور فى أول أمرها غرائب الطبيعة وغرائب الحياة الاجتماعية ثم تطورت على مدى قرنين لتصبح وسيلة للنقد الاجتماعى والسياسى بحيث رأينا فى القرن الثامن عشر - فى إنجلترا مثلاً - أرباب هذا الفن يزاججون بين الأشعار التى تبالغ فى تصوير جور النظم الاجتماعية وبين الصور التى تقرب فكرة هذا الجور إلى القارىء مثل تصوير أحد الأغنياء وهو يلتهم الفقراء أو تصوير أسنانه وقد طالت وأصبحت مثل آلات حادة قاطعة - أو تصوير بعض ربانية النظم السياسية التى حطمتها الثورة الفرنسية فى صورة ذئاب أو كلاب - واستمر فن الكاريكاتير مرتبطاً بالشعر والتعليق الاجتماعى والسياسى (ربما حتى يومنا هذا) ثم انتقل إلى بعض الأنواع الكوميديّة خارج نطاق مسرح العبث بحيث أصبح يمثل تياراً متميزاً وإن لم يكن مستقلاً كل الاستقلال . وربما كان أهم ما أتى به التيار هو اطلعنا على أن فن الكاريكاتير الأدبى أسبق من كاريكاتير الفنون التشكيلية إذ بدأنا نرى فى التراث العالمى جذوراً له وملامح محدودة ترتفع به عن دوره فى

السخيرية (أو الهجاء - كما عرفه العرب) وتقترب به من أرقى الفنون البشرية المعاصرة .

معنى الكاريكاتير :

يكمن جوهر الكاريكاتير - كما يقول الفيلسوف هنرى برجسون - فى قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة فى النفس وإخراجها إلى السطح فهو فن لايتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة فى إحدى قسّمات الوجه أو الجسم مثلا ولكنه يدرك معنى إحدى القسّمات فيخرجه إلى السطح عن طريق التكبير - أى إنه لايعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر البعض الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهري بين الملامح ويبرز الخلل الكامن - أى إنه يلقي بالضوء على « التشويه الذى تميل إليه الطبيعة فى ملامح الإنسان » - ويقول برجسون :

« ينحصر فن رسام الكاريكاتير فى استشفاف هذا الميل الذى ربما لا يظهر جليا على السطح ومن ثم إخراجّه إلى حيز الوجود المرئى بتكبيره أمامنا . إنه يجعل تغيرات معينة ترتسم على وجه نماذجّه بحيث تعبر عن أعماق ميول هذه النماذج - ومعنى ذلك أنه يكتشف تحت التوافق السطحي للأشكال جمودا وتحجرا . إنه يكتشف اختلالا وتشويها لايزيد عن كونه محتملا ولكنه يأتى به إلى السطح فكأنما أخرج الشيطان من داخله » .

وبرجسون يحاول هنا إدراج فن الكاريكاتير فى إطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك وذلك بالتركيز على التحجر والجمود الذى يمكن استشفافه فى النفس ولايستطيع إلا رسام الكاريكاتير أن يضع يده عليه .

ولكننا نرى أن إكتشاف أو تكشف العنصر الآلى فى الإنسان ليس وحده ما يدفع على الضحك بل بداننا نرى أن هذا التضخيم قد يكون دليلا على التعقيد القائم فى النفس البشرية والذى يدل دلالة واضحة - كما يقول « وايلى سايفر » - على وجود بعض القوى الخفية فى النفس البشرية والكامنة فى اللاوعى . وربما كان فرويد (كما يقول سايفر) هو العالم الوحيد الذى قال بأن النكتة - مثل الأحلام - تنبع من اللاوعى وبأنها وسيلة لإطلاق هذه القوى أو الدوافع اللاواعية وهكذا فإن ثمة علاقة مباشرة بين الرسام الإنطباعى حتى عند فان جوخ أو فى تماشيل مايكل أنجلو الناقصة وبين الكاريكاتير إذ إننا نستطيع أن نرصد « خط استمرار » بين التشويهات التى يلجأ إليها رسامو الكاريكاتير وأساتذة فن « التصوير المفزع والفظيع » (الجروتسك) فى تماثيل العصور الوسطى والأشكال الحجرية البارزة المخيفة المنحوتة فى الأبنية الضخمة وبين فن الكاريكاتير الحديث بدلالاته النفسية العميقة .

وإذا كانت هذه الدلالات تشير حقا إلى اختلال فى النظرة قدر ما تشير إلى اختلال فى الواقع - أى إذا كانت تعكس وتجسد أحلام العصاةيين أو أحلام المجانين بقدر ما تعكس وتجسد واقعا اختلت نسب

أجزائه فى الحقيقة ، فإن فنان الكاريكاتير يؤدى دوراً مزدوجاً إذ إنه يبرز الخلل من الناحيتين الذاتية والموضوعية معا بحيث يبرز الأحلام الباطنة فى صور مختلفة ظاهرة ويجسد الخلل الظاهر فى صور نفسية ممزقة . وهكذا فإننا كثيراً ما نرى الكتاب يعكسون صورة العصر فى بعض الشخصيات التى تطفئ عليها خصيصة من الخصائص ، أو يجسدون الأحلام الشائنة فى صور من الواقع تختل نسبها كما يحدث فى بعض أنواع مسرح العبث . ومن هذا المدخل يمكننا أن نرى ثلاثة أنواع رئيسية لكوميديا الكاريكاتير أولها كاريكاتير الشخصية وثانيها كاريكاتير الموقف وثالثها وأهمها كاريكاتير الفكرة .

كاريكاتير الشخصية :

مثلاً يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية يلجأ الكاتب إلى تكبير خصيصة من الخصائص النفسية حتى يجعلها تطفئ على سائر السمات التى تهبها التوازن والاستواء فكأنما هو يقدم إلينا « حالة تضخم مرضى » لعنصر نفسى قد ينعكس فى السلوك أو فى الأفكار أو فى المشاعر أو فى العلاقات القائمة على هذه جميعاً . ومن ثم فنحن نواجه فى كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين عناصر الشخصية نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخيمها أكثر مما ينبغى .

وقد عرف الأدب العالمى هذا اللون من التصوير الكاريكاتورى فى شتى عصوره ، وحتى فى فجر المسرح اليونانى كانت بعض الأقنعة تمثل

الخصائص المهنية أو الصفات النفسية الغالبة التى تطورت منذ عصر الرموز (عصر الآلهة الوثنية بما ترمز له من صفات النفس البشرية كالغضب والانتقام والحب والبغض .. إلخ) ثم كانت الأنماط التى تمخضت عنها دراما العصور الوسطى بأنواعها من مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق - كانت هذه الأنماط تمثل أيضاً تصويراً كاريكاتورياً تجريدياً - ثم كانت كوميدياً « الطباع أو الأمزجة » فى عصر النهضة التى بلغت ذروتها فى دراما القرن السادس عشر فى إنجلترا على أيدى بن جونسون وغيره من معاصرى شيكسبير . وقد اشتهرت هذه الشخصيات وذاعت وأصبحت كل شخصية علماً على الشخصية النفسية التى تضخمت إلى الحد الذى أصبحنا نذكرها به خارج نطاق الموقف الدرامى أو المسرحية أو حتى بعيداً عن الإنسان الذى اقترنت به أول الأمر - وهذا لا يقتصر بطبيعة الحال على أدب المسرح بل ينسحب على التصوير الفنى الكاريكاتورى فى الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر الغنائى والقصصى والهجاء .. إلخ . فكلنا يذكر بعض شخصيات ديكنز وبعض شخصيات مولير مثلما نذكر الشخصيات التى أبدعها الجاحظ فى البخلاء بل إن الأدب العربى ليحفل بهذا اللون من التصوير الكاريكاتورى - ويكفى أن نذكر شخصية جحا أو شخصية هبنقة (رمز الحمق) أو أشعب الطفيلى (بل إن طفيل بن زلال الكوفى نفسه من ابتداء الكتاب إلى حد كبير) ولا شك أن عشرات الشخصيات التى تطالعنا فى كتب الأخبار والسير (مثل الأغاني) من كذابين ومتبئين وماجنين .. إلخ . تعتمد على الأدباء العرب الذين كانوا

يخافون من الجهر بحقيقة تأليفهم وتضخيمهم لهذه الشخصيات حتى لايشك القراء فى سائر رواياتهم وأخبارهم وقصصهم . وهل منا من يشك فى أن قصة « قضاء يوم السبت مع الشيطان » التى يرويها أبو الفرج الأصبهاني قصة من نسج الخيال وهى إن إبراهيم الموصلى أو اسحق الموصلى أو غيرهما من المعنين قد قضى يوم لهو وشراب وغناء مع زائر عبقرى . أفليس تصوير هذا الزائر على أنه الشيطان تصويراً كاريكاتورياً ؟ وما أشبه التصوير الكاريكاتورى الذى يبدعه الجاحظ لابن عبد الوهاب فى رسالة الترييع والتدوير بتصوير شكسبير لشخصية فولسفاف فى عدد من مسرحياته آخرها روجتان مرحتان من ضاحية وندسور وشتان اذن بين ابتداع شخصية وهمية مثل عيسى بن هشام لدى بديع الزمان الهمداني ومن محاولة الالتزام بالصدق التاريخى فى كثير من كتب السير والأخبار ! إن شخصية عيسى بن هشام من نسج الخيال وتستطيع أن تقدم أقاصيص خيالية كاريكاتورية يمكننا أن نقبلها ونضحك عليها ومنها ومعها كما يمكننا أن نقبل ما تحويه بعض المقامات من غرائب (انظر المقامة البشرية لبديع الزمان) قبولنا للغرائب التى تحكيها مواويل القرن السادس عشر فى إنجلترا (جرد أحدهم سيفه وانقض على الأسد ففلق هامته بضربة واحدة ! أو كتب على الملك الظالم أن يعمل معداويا وما يزال حتى هذه اللحظة - كما يقوم الأخوان جريم - يضرب بمجدافيه فى الماء ! أو ظل الشره يشرب حتى جف ماء الأرض جميعاً ! وهكذا) . وأبرز نماذج كاريكاتير الشخصية هى نماذج كوميديا الطباع التى تفوق فيها

بن جونسون . لناخذ أمثلة من مسرحية شهيرة هى مسرحية فولبوني أو
الشعلب - إننا نجد هنا نماذج متعددة لشخصيات كاريكاتورية اختار لها
المؤلف أسماء الطيور والحيوانات واسمع ما يقوله فولبوني فى المشهد
الافتتاحى للمسرحية مخاطبا خادمه موسكا :

فولبوني : أقول عم صباحا أيها النهار . . ثم أنشد النضار ! افتح
الباب على المحراب يا موسكا لأشهد طلعة القديس .

(موسكا يرفع غطاء الصندوق)

مرحى بروح العالمين وروحي

إن فرحتى برؤيتك

تفوق فرحة الوجود

ولهفة الأرض على إشراق الشمس فى برج الحمل

بل إن نور الشمس لا يرقى لنورك

انظر إليه بين سائر الكنوز

كأنه النيران فى الليل البهيم

أو مثل نور الفجر أول الزمان

عند خلق الأرض من سدم العماء !

توهج الذهب

فأقلت الظلام ساربا فى باطن الثرى

يا شمس روح فاقت الشمس سنى !
يا درة الفلك
دعنى أقبلك
دعنى أصلى لك
يا كنزى المقدس . . فى غرفتى المباركة
ما أصدق الحكيم حين قال :
« أرهى عصور الشعر عصر الذهب »
يا أحسن الأشياء كلها
يا فرحة تفوق ألوان الفرح
فى قلب طفل أو أب أو صاحب
وكل حلم يقظة فى أرضنا !
قالوا إلهة الجمال من ذهب
لها عشرون ألفا من فوارس الهوى !
هذى حدود محاسنك
هذى حدود غرامنا بك
قديسنا الحبيب :
أنت الإله الصامت البليغ
فالصمت من ذهب
وعقدة اللسان لا يحلها سوى الذهب !
أنت لا تفعل شيئاً

لكنك الدافع للأفعال
يا ثمن الأرواح
يا من تجعل نيران جهنم صنو الجنة
أنت الفضيلة والذئوع فى مدارج الشرف
من يحمل الذهب
يفوز بالشرف
ويعرف الشجاعة
ولذة الأمان
وحكمة الزمان !

هذه المبالغات التى تتوالى لاتكشف فحسب عن نزعة شاذة فى
فولبونى ولكنها تجسد هذه النزعة بصورة كاريكاتورية بحيث يبرز
كأنه عاطفة غير أرضية متخذة صورة المشاعر الروحية التى تقترب
الإحساس بالدين . فمنذ اللحظة الأولى نرى تشبيه الذهب
وتشبيه الصندوق بالمحراب ثم تتوالى التشبيهات بالروح والحياة
والنور والقداسة والفن (الشعر) والفرحة والحلم والجمال و
والكلام ودوافع الأفعال والفضيلة والذئوع والشرف والشجاعة و
والحكمة ! إن هذه المبالغات مضحكة حقا ولكنها ليست غمطية أى
تمثل نمطا ثابتا متكررا ولكنها كاريكاتورية لاعتمادها على اختلال
والعلاقات والقيم . والفارق بين الكاريكاتير والتصوير النمطى
الأهمية لأن فولبونى ليس نمطا بشريا ولكنه تجسيد لميل طبيعى فى

يوجد فى كل إنسان بدرجات متفاوتة من العمق ولكنه زاد فى يد شاعر الكاريكاتير عن الحد فأصبح مضحكا - أى إنه ليس مضحكا لأنه مناف للطبيعة ولكنه مضحك لأن النزعة الطبيعية فيه زادت عن الحد فأخلت بالاتزان النفسى له !

كاريكاتير الموقف :

وتتوسل الكوميديا بلون آخر من الكاريكاتير يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات . أى إن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات ومن ثم يكون الخلل المحتوم فى « التركيبة » الاجتماعية التى لا تقوم إلا على علاقات سوية أى متوازنة . والفارق بين هذا اللون من الكاريكاتير وبين كاريكاتير الشخصية كبير جداً لأن العلاقة التى تنشوه لا تتصل بجوهر المشاعر البشرية ولكن بأشكال السلوك فى مجتمع بعينه وزمان بعينه حسبما تحدد التقاليد وحسبما يقضى العرف السائد - فعلاقة الهيمنة والسيطرة بين الرئيس والمرؤوس فى أى عمل حكومى لا تتصل بمشاعر بشرية أصيلة ولكنها تنبع من التقاليد التى تقضى بالطاعة والملق خوفاً من العقاب أو طمعاً فى الثواب وطالما كانت هذه العلاقة مقدمة بالنسبة المألوفة فى مجتمع ما فلن تثير أى دهشة أو تقترب من عالم التناقض الكوميدى أما إذا قدم لنا مؤلف ما هذه العلاقة وقد أصبحت علاقة تبعية آلية تجعل المرؤوس يقول إنه يحب نفس ألوان

الطعام التى يحبها رئيسه ويتكلم نفس اللغة التى يتكلمها ويرتدى نفس أنواع الملابس . . إلخ . فإننا نرى صورة كاريكاتورية لعلاقة خرجت عن طورها فأصبحت تدعو للسخرية والثناء معا .

ولنأخذ نموذجا من مسرحية حديثة هى « مسافر ليل » للشاعر صلاح عبد الصبور - فنحن لمجد هذه العلاقة التى تقوم على الحيلة والحذر فى معاملة الأعراب أو الرؤساء - الذين قد يكونون حقا ذوى سلطان ونفوذ وقد لا يكونون - وقد تحولت إلى علاقة كاريكاتورية ساخرة بين راكب قطار الليل وبين عامل التذاكر الذى يزعم أنه الإسكندر الأكبر . . فالموقف يقوم على أشخاص لا مبالغة فى خصائصهم النفسية بداية ، لكنهم يتحولون فى ضوء العلاقة الكاريكاتيرية إلى نماذج نضحك منها ونرثى لها - خاصة عندما يكف عامل التذاكر عن زعمه بأنه الإسكندر الأكبر ويؤكد أنه ما زال عامل التذاكر فى نهاية المشهد :

الـراوى : قال الراكب فى نفسه

ما يدرينى فلعل الرجل هو الإسكندر

ولعل الموتى العظماء

ما زالوا أحياء

وعلى كل فالأيام غريبة

والأوفى أن نلتزم الحيلة

ولعللى إن كنت له أن يتركنى فى حالى

(قال الراكب فى نفسه)

فلأتدلل له

الراكب : ماذا تبغى منى يا مولاي ؟

عفوا ، مثلك لايبغى من مثلى شيئاً ..

أعنى .. بم يشملنى عطفك ؟

بم تكرمنى

هل تجعلنى سرجاً لجوادك ؟

عامل التذاكر : ضاقت نفسى بركوب الخيل الآن

الراكب : هل تجعلنى فرشة نعلك ؟

عامل التذاكر : يندر أن أمشى ، يؤلمنى اللمباجو

أتمدد أحياناً فى الشمس وأخذ حمام بخار كل صباح

الراكب : فلتجعلنى فحاما فى حمامك

اعهد لى بمناشفك الوردية

اجعلنى حامل خفيك الذهبيين

لكن لاقتلنى .. أرجوك

عامل التذاكر : لم تصرخ يا سيد ؟

هل تحلم ؟

لم تجمد كالفأر المذعور ؟

لاظن بأنك لم تتركب قاطرة من قبل

أوه ، لم يشحب وجهك حين أمد إليك يدى ؟

أو لا تعرفنى ؟

الراكب : أنت الإسكندر

عامل التذاكر : ليس اسمى الإسكندر

اسمى زهوان

الراكب : بما تأمر يا مولاي ال . . زهوان ؟

عامل التذاكر : مذعور . . وغبى !

أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟

أطلب تذكرتك . .

هذا عملى . .

هذه العلاقة إذن علاقة اختلفت النسب فيها عن النسب الاجتماعية
المعهودة فخرجت بصورة كاريكاتورية ربما تطلبت أداء كاريكاتوريا أى يتسم

بالمبالغة فى الحركة والإيماءة ونبرات الصوت ، وربما كان هذا ما جعل صلاح عبد الصبور يقول فى تذييله إنه يتصور إخراج هذه المسرحية فى إطار الهزلية التى تنزع إلى المبالغات الكاريكاتورية تمثيلا وإخراجا

كاريكاتير الفكرة :

ويتصل هذا اللون اتصالا وثيقا بنوع آخر هو كاريكاتير الفكرة أى المبالغة فى هذه الفكرة أو تلك حتى تتضح بلاحتها أو المبالغة فى تصوير أفكار أخرى بجوارها لإبراز التناقض الشديد بينهما - وقد يتخذ هذا اللون - بل غالبا ما يتخذ - صورة الفانتازيا أى صورة الموقف الخيالى الذى يتطور وفقا للمنطق المقبول للأشياء . وقد شاع هذا فى مسرح العبث فى الهجوم على تقاليد المسرح الكلاسيكى - كما شاع فى معظم ألوان المسرح التجريبي الحديثة .

ولنأخذ مثلا من مسرحيتين نشرتا فى مجلة المسرح (العديدين الأول والثانى) . الأول هى الأستاذ تأليف سعد الدين وهبة ، والثانية هى الساعة الناطقة تأليف توم ستوبارد . الأولى تتخذ إطارا اجتماعيا وسياسيا واسعا فتقدم صورة كاريكاتورية لعدم المبالاة من جانب الشعب إزاء بطش الحكام أى فقدان القدرة على السمع أولا ثم فقدان الآذان أنفسها ! والحقيقة أن هذه الصورة الاستعارية تتطور فى عدة اتجاهات كاريكاتورية ليس فقط على المستوى العام بل أيضا على مستوى المعنى ومستوى الفكرة بحيث يستخدم المؤلف وسيلة من وسائل مسرح العبث فى

تقليب الأمر على وجوهه التى تشتت فى البعد عن الواقعية وتدخل مجال
اللامعقول الذى هو فى الحقيقة « كاريكاتير فكرى » - فاتهم الناس ظلمهم
فى قضايا سياسية والحكم بإدانتهم ظلما يتخذ هنا صورة تتضخم فيها
الأبعاد حتى تصل إلى موقف يتحول فيها مفهوم القضية السياسية إلى
عبث مؤلم - فهو فكه من ناحية ويدعو للثناء من ناحية أخرى وهذا هم
السلاح الذى يستخدمه رسام الكاريكاتير فى النقد السياسى :

(يدخل خمسة رجال يدفعهم الوزير أمام المنصة ويقف إلى جوارهم)

الملكة : تهتمهم أيه ؟

الوزير : التآمر على نظام الحكم فى المدينة والتحريض على اغتيال
الحكام والمحكمة العليا حاكمتهم وأصدرت عليهم الحكم
بالإعدام .. المطلوب اعتماد الحكم للتنفيذ .

الملكة : أيه هى الجرائم اللى ارتكبوها ؟

القاضى : الجماعة دول مضى عليهم دلوقت أكثر من شهر ساكتين
.. ما بيتكلموش .

الملكة : وفيها أيه دى ؟

القاضى : لما فاتت المدة الطويلة دى شكينا فى المسألة .. قبضنا
عليهم ووضعناهم تحت المراقبة .. وبرضه ما اتكلموش .

الملكة : (بضيق) وبعدين ؟

القاضى : حلم جلالتك شوية ..

الملكة : اتفضل

القاضى : أحلناهم للطبيب وكشف عليهم لقى لكل واحد لسان فى حنكه .

الملكة : هو مفروض ما يبقاش فيه لسان فى حنك الإنسان كمان؟

القاضى : لا .. خفنا أحسن تكون ألسنتهما اختفت والا حاجة .. نبقى أحنا ظالمين ..

الملكة : وبعدين ؟

القاضى : الطبيب قرر أنهم يقدرُوا يتكلمُوا لو أرادُوا الكلام .. استعملنا معاهم كل الوسائل المحزنة والمفرحة والمؤلة والغير مؤلة ما فيش فايده .. ضربناهم ما فيش فايده .. كويناهم بالنار ما فيش فايده برضه .. قلنا لا بد يكون فى الأمر سر .. واجتمعنا وحضر الوزير الأفخم وأثناء بحث الأمر عرفنا السر الرهيب الذى يخفيه هؤلاء المجرمين .

الملكة : ايه هو ؟

القاضى : حلم جلالتك .. حضرة الوزير وأنا قلنا لبعضنا : الناس دول مش عايزين يتكلمُوا ليه فى مدينة ما حدش

فيها يسمع حاجة إلا الحكام .. سألنا نفسنا .. هم
خافين يتكلموا ليه ما دام الناس ما بتسمعش .. يبقى
لازم هما خافين من الحكام عشان الحكام بس هم اللي
بيسمعوا .. ولما وصلنا لحد كده سألنا نفسنا أيه هي
الحاجة اللي الناس تخاف تتكلم فيها قدام الحكام ..

هذه إذن آراء أو أقوال لا تنتمي إلى شخص معين مهما اختلفت فيه
الدوافع والمشاعر كما يحدث في كاريكاتير الشخصية - كما أنها لا تنتمي
إلى موقف مبني على التناقض الصارخ الذي يخلق علاقة شاذة بين نزعتين
أو فكرتين أو يخلق علاقات ذات نسب مختلفة (بالتصغير والتكبير)
ولكنها تنتمي إلى إطار كاريكاتيري - كما قلنا - يعتمد على التطرف في
تصوير الفكرة حتى يصل بها إلى حد البله ، وهو نفس ما يحدث في
مسرحية الساعة الناطقة حين نرى جلاديس وقد تحولت إلى آلة لضبط
الوقت نتيجة للاهتمام « اللامعقول » بالتوقيت ورصد الساعات والدقائق
بل والثواني في عالم أصبح يهدر الزمن أكثر من إهداره أي شيء آخر -
وهذه هي الفكرة التي يصل بها توم ستوبارد إلى حد التطرف حين يواجه
بين إحساس جلاديس بالزمن حقاً - بمعنى الديمومة والخلود - وإحساسها
به باعتباره دقات ساعة لا معنى لها ! إن رصد الوقت أصبح تقطيعاً له
وفتكا به :

جلاديس : الفكرة بدأت تهرب

أو تغدو فكرا آخر
أو قل بدأت تتكشف لى
إذ يعتقدون بأنهم اخترعوا الزمن لصالحهم
لاراحتهم
ولذلك فتكوا بالزمن
فتقطع فى أيديهم دقائق أو تكات
ستون دقيقة
إثنا عشر وثننا عشرة
عشرون وأربع ساعات
حتى يعرف حائز قصب السبق
من حطم أرقام الألعاب الأولمبية
ومتى نتوقف عن تقديم الأطباق لرواد المطعم
فى بهو الفندق
ومتى تبدأ أيام الموسم
أو لاتقبل أموال رهان الخيل
ومتى نأوى للنوم
أو نترك المحطة
ونجدد طلب العضوية
حين يحين الموعد ويفوت
بل حين يضيع الموعد ويفوت الوقت

حتى نعرف أين مكاننا
وكم لبنا
بل رعموا ذلك أمراً هاماً
حتى نعرف ماذا بقى من العمر
وهل يهم ذلك ؟
فيعرفون أننا عرفنا
أنهم قد عرفوا
أننا نعرف .. أنهم يعرفون !!

وتصل اللقطة الكاريكاتيرية إلى ذروتها فى المشهد الأخير عندما
يدخل فرانك على اللورد - رئيس المصلحة مطالبا بزوجه :

فرانك : هل أنت الرئيس الأعلى ؟

اللورد : بالتأكيد ..

فرانك : ماذا فعلت بزوجتى جلاديس ؟!

مورتيمر : كيف تجرؤ على اتهام رجل فاضل مثل اللورد -

اللورد : أرجوك يا مستر مورتيمر .. دعه يتكلم ..

فرانك : إنها الساعة الناطقة ..

اللورد : ماذا تعنى ؟! و - ق - ت ؟

فرانك : نعم .. إنها جلاديس ..

السورد : (مستغرقًا فى الضحك) يا صديقى العزيز . . لا يوجد أحد
اسمه جلاديس . . ولا يمكن أن نولى زوجتك مسئولية
الزمن . . إنها آلة . . كنت أتصور أن الجميع يعرفون
ذلك .

فرانك : آلة ؟

السورد : تصور أنها زوجته !! (ضحكات من الجميع) تصور أنها
زوجته !

ولا يعنى تقسيمنا الكاريكاتير الكوميدي إلى هذه الأنواع الرئيسية أنها
منفصلة أو أنها الأنواع الوحيدة التى يمكن رصدها فى هذا المجال فالواقع
أن مستويات الكاريكاتير الكوميدي لا نهاية لها - من مستوى التحليل
العميق الذى يتخذ أبعادًا تراجيدية فى دستوفسكى وفى كافكا - إلى
مستوى الهزل الواضح فى اللعب بالشخصية والموقف والفكرة جميعا مثلما
نرى فى حلم ليلة صيف وغيرها من كوميديات شكسبير ، إلى مستوى
الكاريكاتير الفكرى الصارخ عند بيكيت ويونسكو . . إذ إن أى تطرف فى
تصوير نزعة أو علاقة أو فكرة يلقى بنا فى عالم الكاريكاتير الدرامى
الرحب .



الكوميديا الجادة أو المأسوية

اعتدنا أن ننظر إلى الكوميديا باعتبارها فناً أقل قدرًا من التراجيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل وارتباط التراجيديا بالجد . . والجد قطعاً أرفع شأنًا من الهزل ! ولكن هذا المفهوم جد خاطيء لأن فن الكوميديا ليس هزلاً وإن أثار الضحكات ، وليست كل الملهاوات - حتى ما اقترب منها من الهزل بهازلة ! ومصدر الاختلاط والبلبله يعود فى نظرى إلى فكرة الضحك (وما يرتبط بها من اعتباره روح الهزل) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجسد والرزائة بل والأهوال العظام . ولكن الضحك والبكاء فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة بل إنهما يمثلان نشاطاً فنياً يركز على أساس نفسى مشترك ألا وهو « تفريغ التوتر » بمعنى أن انفجار الإنسان بالضحك أو البكاء لا بد أن تستبقة حالة من التوتر النفسى تصل إلى ذروتها بأن ينخرط المرء فى « نوبة » بكاء - كأنما هذه النوبة صمام فى مرجل يغلى ولا بد أن ينطلق منه البخار حتى لا ينفجر ! ولذلك أحياناً ما يؤدى الفرح الشديد إلى البكاء وتؤدى الصدمة العصبية إلى ضحك مرير رهيب - أو إلى انفعال يختلط فيه الضحك والبكاء !

مفهوم الكوميديا :

ولكن هذا أحد مصادر البلبله فحسب ، أما المصدر الثانى وهو الأهم

فيتصل باختلاط مفهوم الكوميديا نفسها علينا بل وعلى غيرنا من الشعوب التي استقدمت هذا الفن من أوروبا بتقاليده المحددة و « نصوصه » التي لم تلق نفس الاهتمام الذي نوليه للتراجيديا - فليست الكوميديا على الإطلاق مسرحية تثير الضحكات « ولو كانت تثير الضحكات بالفعل » وليست التراجيديا مسرحية تبعث على البكاء « ولو أبكتنا » - إذ إن الكوميديا تعتمد في جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة الإنسان ولذلك فهي دائماً ما تبقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث من تصارع وتنازع بين القوى التي تشترك في الحدث الدرامي أي أنها تؤكد نزوع الإنسان إلى التقارب وتخطيه الصعاب ونشدانه الدائب للتوافق من أجل الحياة - إنها كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » - احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار في الحياة - على البقاء رغم ما يعترض حياته من عقبات - ومن ثم فهي احتفال بالإنسان نفسه ، بقدرته على العطاء وتخطي كل ما من شأنه أن يجلب له الشقاء ! وهي أيضاً اذن احتفال بالسعادة وإعراب عن فرحة الحياة (وهذا منشأ الدراما نفسها في الحقيقة) وانتصار على قوى الدمار والموت !

ولما كان هذا جوهر الكوميديا فلقد كان من الطبيعي أن تنزع الكوميديا إلى إشاعة جو الفرح وأن تنتهي نهاية سعيدة ، وأن تتخللها البسمات بل والضحكات بل وأن تشيع الفرح والضحك والابتسام في كل شيء ! ومن الطبيعي أيضاً ألا تمس الكوميديا مناطق معينة من التجربة الإنسانية تتسم باستحالة التوافق وإنعدام التصالح (أي تدمير إمكانية

الاستمرار) وأن تركز على كل ما من شأنه أن يتيح التوافق ويسمح بعودة المياه إلى مجاريها ، ومن ثم كان تركيز الكوميديا دائماً على أخطاء الإنسان التى يمكن إصلاحها ، وتلك العيوب أو النقائص فى النفس البشرية وفى المجتمع التى يمكن للبشر أن يعالجوها ويتخطوها ، والتى تتمثل عادة فى أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعى والعلاقات البشرية التى تشوبها أخطاء يمكن تلافيها ، سواء كانت هذه ترجع إلى أخطاء فى الأفكار والمفاهيم أم إلى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الأسلاف أم إلى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع فى فترة زمنية معينة ، أم إلى أخطاء أعمق من هذا أى «أخطاء» فى النوازع البشرية نفسها !

السخرية والنقد الاجتماعى :

وربما كان هذا السبب الذى جعل بعض النقاد يتصورون أن الكوميديا مقصورة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنسان ، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لاتتصل بالجوهر . بل تتناول المظهر فحسب ! ولكن هذا الرأى قاصر (بطبيعة الحال) لأن الكوميديا فى هجومها على الظاهر إنما « تعرى » الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدى إليه « بل وكل ما يمكن أن تؤدى إليه » ، وهى لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفن الجاد إلا فى النشاط ذهنى الذى يستطيع الفنان به أن يعيد صوغ وتركيب العلاقات القائمة ، وإبراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها وذلك حتى تتغير النسب التى تتحكم فى العلاقات فيما بين

الشخصيات وبين الشخصيات وبيئتها ، وبين المتفرج وما يعرفه عن الإنسان داخل هذه الشخصيات . . أى أن الفنان هنا يفعل ما يفعله رسام الكاريكاتير حين يضحك أنفا أو فما أو حين يتصور منزلا معوجا حتى يقرب إلى الناظر الفكرة الخيالية التى تغير من النسب القائمة فتولد التوتر وما يتلوه من انفراج عن طريق الضحك !

فالكوميديا اذن تعتمد على النشاط الذهني أكثر مما تعتمد المشاعر ، وهى تسعى دائما إلى تأكيد المسافة بين المتفرج وبين ما يرى على خشبة المسرح بحيث لا يميل فى أى لحظة إلى الاندماج الشعورى فيما يراه ، وبحيث تتأكد له « غيرية الغير » أى اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه وعدم تطابقهم مع حياته ، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له هو ولا يمكن أن يحدث . . فالمتفرج الذى يشهد غنيا بخيلا يعد الدراهم بحرص شديد ويكتفى من الطعام بكسرة خبز وذرات من الملح لا يمكنه أن يوحد فى خياله بينه وبين هذا البخل (حتى ولو كان بخيلا هو نفسه !) ولكنه سوف يهنا بتصور أن هذا شخص مختلف عنه تماما وبأنه لا يمكن أن ينحدر إلى مثل هذا البخل فى حياته ! وينطبق هذا على سائر ألوان الكوميديا سواء تلك التى تسخر من « تركيبة » إجتماعية معينة أم أشخاص الخ . . فنحن قد نقطب الجبين حين نشهد لصا غبيا يحاول كسر خزانة حديدية بمطرقة محدثا أصواتا مزعجة يتيقظ لها صاحب البيت ، ولكننا سوف نضحك حقا حين لايتبين صاحب البيت أن هذا الطرق معناه وجود اللص فى المنزل ، أو عندما يدخل صاحب المنزل فيرى اللص فلا يتزعج

أى منهما . . بل ونضحك أكثر إذا طلب اللص من صاحب المنزل - فى براءة - أن « يناوله الشاكوش » ! وتزيد السخرية إذا رد صاحب المنزل « أنهى شاكوش ؟ » - أى أن ضحكنا يقوم على ثمة أن مسافة تفصلنا عن هؤلاء وأنهم يختلفون تمام الاختلاف عنا بحيث يستحيل أن نتوحد شعوريا معهم أو أن نتعاطف حقا مع ما يفعلونه .

البعد الشعورى للكوميديا :

ولكن هذه التفرقة الكلاسيكية بين الكوميديا والتراجيديا لم تكن فى يوم ما تفرقة مطلقة أو تامة . إذ إن كتاب الكوميديا طالما نزعوا إلى المزج بين عناصر المسرح « الجاد » أى المثلثل شعوريا والكوميديات المرحية التى تتوسل بالظاهر والفكاهة والنقد والسخرية . . . إلخ .

فطالما وجدنا فى الكوميديات التى وصلتنا عبر العصور أشخاصا ليسوا « أقل منا » أو أدنى ذهنا أو إحساسا ، وطالما وجدنا مواقف يتفاوت فيها التركيز وتتحول فيها بؤرة الصورة من المبالغات الفكاهية إلى المشاعر الجادة، بل إن نوعا من الكوميديا قد نشأ على أيدى كتاب العصر الاليزابيثى يعتمد على أبعاد شعورية لا يمكن للكوميديا بمفهومها القديم أن تتقبلها . فنحن نرى فى مسرحيات شكسبير ميلا كبيرا إلى مزج الكوميديا بالتراجيديا وبخاصة فيما يسمى بالكوميديا الرومانسية « أى كوميديا الحب، ولكن حتى فى الكوميديات الأخرى ولنقل فى تاجر البندقية - نجد أن شكسبير يعمد إلى تحليل الشخصيات وإبراز أعماقها ومعالجتها

معالجة تدفعنا إلى التعاطف معها بحيث يتأكد ذلك البعد الشعورى الذى يجتهد كاتب الكوميديا التقليدية لإقصائه من مسرحه .

وهكذا فقد نشأت إلى جانب الكوميديا التقليدية أنواع أخرى من الكوميديا تعتمد على المادة الشعورية وتتوسل بحيل الكوميديا التقليدية مثل المفارقة والتناقض . . إلخ . لإبراز إمكانية التصالح والهناء رغم بلاهات الإنسان التى تحرمه من الاستمتاع بحياته على الأرض ، وسادت أنماط من الكوميديا تختلط فيها هذه العناصر جميعا بحيث نشأ ما كان درايدن يسميه « بالمسرح المختلط » أو التراجيكوميدي !

التراجيكوميدي :

ولكن التراجيكوميدي ليست مأساة لاهية أو ملهاة مبكية . . إنها أعمق من ذلك بكثير فهى محاولة الإنسان لرؤية حياته على مستويين متزامنين مترابطين - مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر بحيث يكون قطبا الصراع هما هذين المستويين ، وبحيث نستطيع أحيانا أن نطل على باطن الشخصيات وننفعل بآلامها ومشاعرها الجادة ثم نعود إلى المستوى الأول - مستوى تناقضاتها الظاهرية وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات تدعونا إلى إدراك البعد بيننا وبينها أى تبين المسافة الشاسعة التى تفصلنا عنها . .

ولايعنى ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحى انتفاء الملهة النقية أو المأساة الكاملة - ولكنه يعنى أن نظرة الإنسان الحديث أصبحت تتطلب

رؤية الألوان المتعددة والظلال الرمادية فيما بين الأبيض والأسود - رواد
كان ميلاد هذا المسرح الجديد مبشراً بميلاد آخر لنظرة إنسانية جديدة على
أيدي رواد المسرح الواقعى ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر تقريباً .

وربما كان أنصع مثل على التقاء الكوميديا والتراجيديا والتحول من
هذه إلى تلك هو ما فعله تشيكوف بمسرحية « شيطان الغابة » التى أعاد
كتابتها لتصبح « الخال فانيا » ! ماذا حدث إذن وما الذى فعله تشيكوف
حقاً ؟ ..

شيطان الغابة :

فى ١٨ أكتوبر ١٨٨٨ أرسل أنطون تشيكوف خطاباً إلى أ. سر
سوفورين يشكره فيه على بداية الفصل الأول من مسرحية شيطان الغا
بالتى كانا قد اتفقا على كتابتها معا ، ويذكره فيه بالخطبة التى اتفقا
تسیر المسرحية عليها ، ويتحدث فيه عن الشخصيات بالتفصيل ، ويحد
له معالم الكوميديا التى اعتزم أن يكتبها بعد كتابته « الخطوبة
و « الدب » اللتين لاقتا نجاحاً كبيراً ، ولكنه كان - كما يذكر أخوه -
ترجمته لحياته - يريد أن يكتب شيئاً أكثر جدية من الهزليات .

وفى هذا الخطاب يرسم تشيكوف تخطيطاً لبعض الشخصيات الرئيسة
فى شيطان الغابة ، وهى شخصيات استمرت فى الخال فانيا من
سربرياكوف وابنته سونيا ، وأستروف فوينتسكى (فانيا) ، فيتصور
سربرياكوف « وصل إلى مركزه بجهوده الشخصية ، لا شو

مشين فى ماضيه على الإطلاق ، يعانى من النقرس والروماتيزم والارق وطنين فى أذنه ، ورث ضيعته عن زوجته ، تفكيره علمى واقعى ، لا يطبق المتصوفين أو الحالمين أو السذج أو الشعراء أو المتعصبين . لا يؤمن بالله وينظر إلى العالم كله نظرة عملية محضة - العمل - العمل - كل ما عدا ذلك هراء وترهات » .

ويتصور أن سونيا « نالت حظا وافرا من التعليم ، ذات قدرة على التفكير . سئمت بطرسبرج والريف أيضا . لم تقع فى الحب مطلقا . كسولة تحب التفلسف . تستلقى على الأريكة لتقرأ كتابا ما . . تريد أن تتزوج لمجرد إدخال تغيير ما على مجرى حياتها ولكى لا تنظر عانسا آخر الأمر . تقول إنها لن تستطيع أن تحب شخصا هاما . يسعدها لو تزوجت بوشكين أو أديسون مثلا ! ولكنها مستعدة للزواج من شخص عادى مهذب لمجرد قتل الملل . ومع ذلك فسوف تحترم زوجها وتحب أطفالها . حينما قابلت شيطان الغابة واستمعت إليه استسلمت لعاطفتها كلية - إلى أقصى حدود الاستسلام . . إلى حد النوبات الهستيرية ، نوبات الضحك الأبله الذى لا معنى له . إن البارود الذى بللته مستنقعات بطرسبرج تحففه الشمس لينفجر بقوة عنيفة . . » ويتصور أن أستروف « سيد مهذب فى الثلاثين إلى الثالثة والثلاثين ، شيطان الغابة .

شاعر ، رسام مناظر طبيعية ، يتأثر بجمال الطبيعة إلى حد بعيد . كان قد ورع فى طفولته شجرة صفيرة وحينما انخفضت أوراقها وبدأت تتمايل مع النسيم ، حينما بدأ يسمع حفيفها وبدأت تلقى بظلها الصغير أحس بنفسه يملؤها الفخر . لقد أعان الله على خلق شجرة جديدة ! وهكذا اردادت الأرض شجرة أخرى . وكانت هذه بداية نزعتة الخلاقة الخاصة . إنه يجسد فكرته لا على قماش الرسم أو الورق وإنما فى الأرض ذاتها ، ليس فى الطلاء الميت ، وإنما فى الكائنات الحية . الشجرة جميلة ولكن ليس هذا كل شيء . إن لها حقاً خاصاً فى أن تحيا ، إنها ضرورة كالماء أو الشمس أو النجوم . لايمكن تصور الحياة على الأرض دون أشجار . فالغابات تلطف الجو . والجو يؤثر فى شخصية الإنسان .. إلخ . لايمكن أن تقوم حضارة أو سعادة إذا وقعت الغابات تحت ضربات القووس . إذا كان الجو شرساً فظاً وأصبحا الناس غليظي الطبع أفظاظاً ، سيكون المستقبل رهيباً ، وسونيا لاتعجب به من أجل أفكاره هذه الغريبة عليها وإنما تعجب بموهبته وعاطفته المتقدة وأفق تفكيره المتسع .. يعجبها أن محيط تفكيره يشمل روسيا طولا وعرضاً ويعبر المستقبل متوغلاً فيه عشرة قرون .

ويتصور أن فويتسكى « فانيا » « يدير ضيعة سربرياكوف بعد

أن فقد ضيعته هو منذ وقت طويل . يأسف لأنه لم يختلس ،
لم يكن يتوقع أن يكون أقاربه فى بطرسبرج على هذه
الدرجة من الجحود لفضائله . يعتقد أن الناس لاتفهمه
ولا يريدون أن يفهموه . . يشرب المياه المعدنية ويتذمر بينه
وبين نفسه . سلوكه يتسم بالإحترام الشديد . يؤكد أنه
لا يخاف من الجترالات . يصيح فى حديثه « . وقيل أن ينتهى
تشيكوف من الخطاب ، قسم العمل بينه وبين زميله سوفوزين ، وذكره
بأنه « يريد أن يجعل سيربرياكوف يشعر بأنه محاط بجماعة
من البلهاء » ، وبأنهما يجب أن يسينا « كيف تؤثر شياطين الغابة
على النساء » .

ولكن مشروع كتابة المسرحية بالاشتراك مع سوفورين لم ير النور .
وانتهى تشيكوف إلى كتابتها بنفسه . فبعد أن توقف المشروع ألقى
تشيكوف بالتخطيط العام للمسرحية فى درج مكتبه حتى طلب إليه المخرج
«سولوفزوف» أن يكتب له مسرحية وبأى ثمن وبأى شكل تعرض فى عيد
الميلاد . وكتبت المسرحية فى الوقت المحدد ولكنها لم تلق النجاح الذى
تستحقه بسبب سوء إخراج سولوفزوف الذى لم يكن لديه فى الفرقة أبطال
فقامت بالبطولة النسائية سيدة ضخمة الجثة « بحيث لم يستطع البطل
أن يعانقها لتقبيلها » ولم يستطع سولوفزوف أن يصور مشهد حريق
الغابة مما أغضب تشيكوف فألقاها فى مكتبه حوالى عشر سنوات ، وفى
عام ١٨٩٨ أعاد كتابتها وبناءها وأعطاه عنوانا مختلفا وهو «الحال
فانيا» .

عند مقارنة « شيطان الغابة » « بالخال فانيا » نواجه عدة أسئلة جوهرية سنحاول الإجابة عليها هنا . لماذا تخلق تشيكوف عن الكوميديا القديمة في شيطان الغابة وأحالتها مأساة تختلف اختلافا جذريا عن الأولى - ما أثر النضج الفني على تكنيك المسرحية الجديدة ؟ كيف تحولت الخطوط الأساسية التي بنيت عليها المسرحية الأولى وتطورت في « الخال فانيا » ؟ والسؤال الأول يلزمنا ببحث مفهوم الكوميديا عند تشيكوف إنه يقول عن شيطان الغابة « إننى أقدم فى هذه الكوميديا شخصيات لطيفة ، سامية النفس ، نحس بشبه تعاطف معهم والنهاية سعيدة » فكيف يصدق هذا على شيطان الغابة ؟ .

فى الفصل الأول نرى زلتوخين وأخته جولى فى ضيعتهما يتوقعا وصول الأستاذ سيربرياكوف وزوجته إلينا - ثم يأتى أورلفسكى وإب فيودور وفويتسكى ثم ديان و الضيوف وتبدأ مشاهد مرحة تلقى بالضرب على هذه الشخصيات اللطيفة بالفعل حتى يبدأ فويتسكى حديثه الجاد عن سيربرياكوف وإلينا . ويكشف لنا عن شخصيته هو . حبه لزوج البروفسور ، حقه عليه وعلى شخصيته المسيطرة ، غيرته منه ثم السيرة التى قضاها يعمل دون مقابل وهكذا - ويسير الحديث بصورة عادية دون أن نفقد روح المرح . وديان يتدخل فى الحديث دائماً بلمحات مرحة لاتسمح بالتوتر . وتنتزع الضحكات لا البسمات فحسب ، فعينه يتحدثون عن خيانة إلينا لزوجها يتدخل ديان :

ديادن : ولكن أرجوكم أن تسحموا لى جميعا بأن تنظروا بعين الاعتبار يا أصدقائى الأعزاء إلى التحولات التى انتابت قدرى ! ليس سرا ، وليس مغلفا فى ظلام الغموض أن زوجتى - فى اليوم التالى لزفافنا - هربت مع عشيقها بحجة أن مظهرى غير جذاب .

وهذا التعليق المقتضب من فوينتسكى ليس مجرد نكتة ، فهو يكشف بالفعل عن موقفه تجاه مسألة الخيانة وفلسفة الإخلاص لزوج لاثجة زوجته ، ولكن بناء هاتين الجملتين من شأنه ألا يجعلنا نندمج فى فلسفته الخلقية . وإنما أن نبتمس فى سعادة ونحن نرقب ما يحدث ، إذ سرعان ما يتوالى وصول الشخصيات فى جو من البهجة غير العادية ، والفتيات لايزلن يثرن النكات ، وسرعان ما نجد أخطر الموضوعات تعالج هذه المعالجة الخفيفة . . إذ إن رلتوخين يؤكد أن إلينا تخون زوجها مع فوينتسكى بينما يعارض فيودور ذلك بشدة ويؤكد أنه هو الذى سيفوز بها آخر الأمر ! وعندما يصل البروفيسير وزوجته ، وتجتمع شخصيات متضاربة الميول والنزعات مما يهيبء الفرصة للصدام ومن ثم للتوتر (الذى يسود بداية الخلال فانيا) نجد أن تشيكوف يستغل هذه المتناقضات فى إثارة البسمات مستعينا بـ دياذن الذى يفرض روحه المرححة على الجميع . .

ودياذن فى حديثه لايلهو . وإنما هو جاد كل الجد . أو هو يتصور ذلك . . ولا يسع الجميع إلا الابتسام . فهو غريب عن هؤلاء جميعا

ولا يستطيع أن يدرك المشاكل النفسية والنزعات المتضاربة التى تتردد فى صدور هؤلاء ، إنه سعيد على الدوام ، وسعاده نابعة من ذاته هو - وهو لا يحاول أن ينفذ إلى دخائل من يحدثهم ، وينفر من كل ما يعكر صفو سعاده . يتحدث دون طلب . وفى أشد الأوقات حرجا بلغت الطنانه الملثوية طوال المسرحية .

وهنا لابد أن نقارن دور ديان فى شيطان الغابة بدور « تليجن » فى **الخال فانيا** . إن تليجن هو نفس الشخص . ولكنه ليس فى ضخامة ديان وشدة مرجه . إنه سعيد دون شك ، وله نفس المميزات التى يتمتع بها ديان . ولكنه - إذا جار هذا التعبير - مغلف فى إطار الجو الخائق الذى يسيطر على **الخال فانيا** . وهو مرتبط بالحيثيات الذى يعزفه . ويلتصق به التصاقاً يوحد بينهما وينقله إلى دنيا الرمز ، فهو فى **الخال فانيا** ليس شخصية كبيرة تضيف من روحها على المجتمعين ، وإنما هو لحن شارد لا ينتمى إليهم ، ويمر بهم مرا خفيفاً كأنما ليناقض هذا الجو ، ليؤكد اللحن الحبيس فى نفس « إلينا » التى تعزف البيانو بمهارة هى الأخرى . إن تليجن بما يضيفه عليه الرمز اللحنى ، يخلق جوا شاعرياً خاصاً به يعبر عن السلام الدائم الخالى من الصراع ، فهو وحده الذى استطاع التوفيق بينه وبين نفسه ، فخلا من المتناقضات ، وانتقل من العالم الذى خلقه تشيكوف فى هذه المسرحية إلى عالم علوى تطمع سونيا وخالها أن يجدا السعادة فيه .

وحيثما يصل خروشوف (استروف فى الخال فانيا) فى وسط هذا الفصل من شيطان الغابة لا يستطيع وهو بطل المسرحية أن يفرض خيط تفكيره على الجميع ، فهو لا يزال يعيش فى أفكاره الخاصة عن النزعات الخلاقة ودراسة الأشجار ، ويعمل انطواءه وفشله بأن الناس لا يستطيع الخلق وإنما يكمن فى داخلها شيطان تخريب . وهو فى شيطان الغابة يفشل فى أن يحور إعجاب سونيا رغم تدلته فى حبها ، فهى لا تفهمه وتهاجم عواطفه الديمقراطية الاشتراكية - بينما نلمح الموضوع الذى طرقه تشيكوف بطريقة « المباشرة » فى الخال فانيا يعالج هنا بأشد السبل خفة وفكاهة .. الخيانة ! إن فويتسكى يحب « إلينا » زوجة البروفيسور وأستروف يهيم بها .. وهما يواجهانها بهذا فى الخال فانيا ويطلبان منها كل بطريقة أن تستسلم لعواطفها وأن تتخلى عن إخلاصها المزيف لزوجها .. أما هنا ، فتشيكوف يضرب على الوتر عن طريق شخصية أخرى .

خروشوف : إنك عاشق بطبيعة الحال ؟

فيودور : ولهذا - يا شيطان الغابة - سوف نتناول كأسا (يشرب)
أيها السادة إياكم وعشق المتزوجات ! أقسم لكم إنه من
الأفضل ألف مرة أن يصاب الإنسان فى كتفه ورجله مثل
خادمكم المطيع - عن أن يحب زوجة . إنها مصيبة
كبيرة !

سونيا : أهو حب يائس ؟

فيودور : يائس ؟! لا شيء يائس في هذا العالم . حب يائس
تعس .. أوه .. أخ ! - كل هذا هراء ! ما على المرء
إلا أن يصمم . إذا صممت أن تصيب بندقيتي الهدف
فسوف أصيبه ! إذا صممت على أن تحبني امرأة فسوف
تحبني . بهذه البساطة يا سونيا ويا سيدى العجوز ! إذا
اخترت امرأة ما فالأسهل عليها أن تقفز إلى القمر من
أن تفر مني .

وهذا الحديث يصب بطريقة غير مباشرة في أزمته « إلينا » .. إننا
هنا نعيش نفس المشكلة التي نعيشها في « الخال فانيا » ولكن ليس في
جوها القاتم . إننا نضحك من هذا الشاب المتهور ، الذي يجيد الحديث
بينما يفشل فشلا ذريعا في إقناع جولى بقبوله .. والحقيقة إن نفس
الموضوعات الرئيسية تقريبا قد استمرت في المسرحيتين . إلا أننا في
شيطان الغابة نجد أعمق الأزمات النفسية قد عرضت في أخف المواقف
المرحة ، حتى إننا لنبتسم ونحن نتابع أزمات الأشخاص واحدة بعد
الأخرى .

ولنا أن نتساءل هنا : هل يمكن معالجة نفس الموضوع .. نفس
الشخصيات .. نفس الأحداث .. في كوميديا تماما مثلما تعالج في
مأساة؟ ما الذى جعل تشيكوف يعدل عن ذلك الجو المرح ويستبدل به
القتامة والصرامة ؟ والحقيقة إن مسرح تشيكوف لا يمكن أن تنفصل فيه

الكوميديا بنقاء شديد عن المأساة . فكل هؤلاء الأشخاص - مهما أثاروا الضحكات - يحملون في نفوسهم بذور المأساة . إن كلا منهم منحصر في ذاته متناقض تناقضا أساسيا مع نوازعه التي لا يفهمها . . . إنهم يتحدثون ويضحكون ، ولكن هناك في داخل كل منهم شيئا يرهص بالطريق المظلم الذي سيطبق عليهم عاجلا أو آجلا . فيودور لا يعمل ويدعى أنه مهتم بحياة العقارب . ويحس بالملل الشديد . والده يفتخر به ولكنه يخشى منها شيخوخة عاطلة باردة مثل شيخوخته . فويتسكى يضحك حقا يناقش خروشوف ولكنه يخفى ثأله الشديد لحياته التي يعتبرها قد ضاعت حبه اليائس لإلينا وحقده على البروفيسير ، والبروفيسير - يضحك على أن ديان ولكنه يشعر بالاختناق لأنه يحس - كما قال تشيكوف - بأنه عاط بجماعة من البلهاء . وسونيا تطمح في الزواج والحب ولكنها تعرف ذاتها ولا تكاد تدري كيف تتصرف . تهاجم خروشوف لميوله بقرطية الاشتراكية مع أنها دون وعى تعجب به إعجابا شديدا .

وهذا التناقض - كل مع ذاته - وكل مع الآخر يمكن أن يخلق ميديا ويمكن أن يخلق مأساة . ولكن الكوميديا في أى حالاتها هنا لا بد أنكون حاملة لجراثيم مأساة . إن كل شخصية من هذه الشخصيات منفردة في أزمته وأفكارها . كل له رغبات وأمال . . وكلهم يستطيع تحقيقها أو التنفيس عنها . إننا لانكاد نضحك حتى تنحسر محكات ونواجه الأزمة مع « إلينا » : ما الذى أصاب هذا المنزل ؟ عدله فويتسكى « والدتك تكره كل شيء عدا كتيباتها

والاستاذ. والاستاذ ممل مضجر لا يثق بى ويخاف منك.
سونيا غاضبة من أبيها ولا تحدثنى. وأنت تكره زوجى
وتحتقر أمك. وأنا مضجرة وقلقة مضطربة. شعرت اليوم
عشرين مرة أننى على وشك البكاء. فى كلمة واحدة : إنها
حرب من الجميع ضد الجميع. ما سبب هذه الحرب ؟ ما
هدفها ؟

وفويتسكى يكره فلسفتها ويريد فحسب أن يسمع صوتها ويجالسها
.. وتحاول هى أن تبحث عن سر هذه العاطفة : « أنت يا جورج
متعلم ومثقف ويبدو أنك تستطيع أن تفهم أن العالم لا يفنى
بسبب القتل والصوص ، وإنما بسبب الكراهية الخفية ،
والعداوة التى يكنها الناس الطيبون لأنفسهم . من كل هذه
المنارعات التافهة ، التى لا يراها ما يعتبر هذا المنزل كعبة
للمثقفين ؟ ساعدنى على مصالحة الجميع ! لا أستطيع ذلك
وحدى » تقول هى ذلك . بينما فويتسكى ثمل ، غارق فى أزمته
الشخصية .. لا يفهم ما تعنى .. ولا يرى بأسا فى السكر إذ إن الخمر
تعطيه وهما بأنه يعيش - كما يقول !

إن تلك المصالحة .. ذلك التصافى هو ما كان ينشده تشيكوف
فى نهايته السعيدة . ولكنه تبين حينما عاد إلى المسرحية أن المصالحة
مستحيلة ! التوافق بين هؤلاء القوم لا يمكن الوصول إليه ومن ثم لا يمكن
نجاح الكوميديا .. فماذا فعل ؟ لقد أخرج بواطن الأزمات إلى الخارج

ووضعها وجها لوجه .. لقد أحس أن هؤلاء جميعا لا يمكن أن يلتقوا ..
وأن هرب فويتسكى عن طريق الأنتحار أمر غير طبيعى .. فجعله يستمر
إلى النهاية ، ويشهد مزيداً من الآلام ، ويرى السلوان فى أن تشاركه سونيا
هذه الآمال المحطمة وذلك التعذيب الذى لا نهاية له .. وحسب .

بواطن الشخصيات :

وحينما خرجت بواطن الشخصيات من « شيطان الغابة » وجدنا
عالماً غريباً لا مكان فيه للفكاهة أو الدعابة .. إن كل « باطن » ملتهب
مشحون .. وهو فى صدمة لا يتوانى عن الالتحام والعنف .. ولكن
هناك ما هو أقوى من العنف : الملل ! تلك هى القوة الحقيقية التى تقبض
بشده على الشخصيات وتكبت فيها أحاسيس الحياة ، بل إن الملل أحياناً
يجعل سونيا تضحك ، كما دفع ضابطاً إلى قتل صديقه .

يقول فيودور لفويتسكى : « إنك لم تذق الملل الحقيقى أبداً
يا صديقى العزيز . عندما كنت متطوعاً فى الصرب مررت
بتجربة الملل الحقيقى ! حار ، خائف ، قذر .. » ثم يذكر كيف
جلس قبالة أحد رؤسائه « جلسنا فى جنون نحدق فى عيون بعضنا
البعض .. يحدق فى وجهى .. أحدق فى وجهه .. يحدق
فى وجهى .. أحدق فى وجهه .. يحدق فى .. أحدق
فيه .. ونظل نحدق دون أن نعرف لم نفعل ذلك ... وتمر
ساعة .. ثم ساعة أخرى .. ولا نزال نحدق فى عيون

بعضنا البعض .. وفجأة يقفز ويستل سيفه ويهب فى وجهى .. ايه .. ماذا حدث ؟ وسحبت سيفى على الفور طبعا خشية أن تقتلى .. وبدأنا - شك شك - شك شك - ولم نفترق إلا بصعوبة بالغة . ونجوت بطبيعة الحال . ولكن كابتن كاشكينارى لا يزال له ندبة غائرة فى جبهته . أترى كيف يمكن أن يكون الإنسان ملولا إلى حد الإستماتة ؟ »

هذا هو الملل الذى يحاول الجميع أن يقتلوه .. البعض يحاول بالعمل .. ويفشل . البعض يحاول بأن يغير حياته .. ويفشل .. لماذا؟ لأن الملل ينبع من الداخل . لأن هؤلاء الأشخاص ملوا ذواتهم .. إن فويتسكى مثلا يكره نفسه ، يندم على أنه لم يختلس .. يندم على حياته التى ضاعت ولم يتمتع فيها بشيء .

وأستروف أيضا يعرف أنه أبله إذ جعل الحياة تبتلعه كل هذا الابتلاع ولا تدع له فرصة يحقق فيها ذاته . « إلينا » تندم على زواجها من الأستاذ المريض المسن وعدم إطاعة نداء شبابها وجمالها . وسونيا يائسة من حب من يعتبرها لا شيء .. وتتمنى لو كانت جميلة .. وتكره قبحها وتنشد السلوان فى أى شيء .. وهكذا .. هذا هو منبع الملل . لقد صورته تشيكوف فى « شيطان الغابة » عن طريق وصف حادثة وقعت أثناء الحزب . فكيف يصوره هنا فى الخال فانيا ؟!

فوينتسكى : . . . آه لو تعرفون . يعذبني الأرق كلما فكرت
فى غبائى وحمقى . وأجن غضبا كلما تذكرت أننى
أضعت الوقت وكان يمكن أن أتمتع بكل ما يحرمنى منه
سنى الآن .

سونيا : خالى فانيا . . هذا حديث عمل .

ماريا : (لابنها) يبدو أنك تهاجم مبادئك السابقة . هذه المبادئ
ليست مسئولة عن تعاستك . أنت المسئول الوحيد .
أنت تنسى أن المبادئ وحدها لا تجدى - مجرد كلمات
ميتة - كان لابد أن تعمل .

فوينتسكى : أعمل ؟ لا يمكن أن يتحول الجميع إلى آلات كاتبة مثل
أستاذك الفاضل .

ماريا : ماذا تعنى ؟

سونيا : (متوسلة) جدتى - خالى فانيا . . أتوصل إليكما .

فوينتسكى : سأسكت . . أسكت وأعتذر . . أنا آسف .

يلينا : ما أروع الجو اليوم . ليس حاراً . .

(فترة صمت)

فوينتسكى : جو رائع - يناسب من يريد شئق نفسه

(تيليجين يضبط أوتار الجيتار - مارينا أمام المنزل تدعو الدجاج إليها)

ماريا : لك لك لك .

سونيا : دادة .. ماذا يريد الفلاحون ؟

ماريا : نفس الموضوع .. الأرض البور طبعاً .. لك لك لك

سونيا : ماذا تنادين ؟

ماريا : الدجاجة السمراء .. اختفت مع كتاكيتها .. أخاف أن
تخطفها الغربان .

(تخرج)

(تيلجين يعزف رقصة البولكا - يصغى الجميع فى صمت

يدخل عامل)

إن هذا المشهد يضم فانيا ، إيلينا ، والدة فانيا . سونيا ، ماريا . عم
يتحدثون ؟ يناقشون شيئاً ما .. هل يفعلون شيئاً ما ؟ الحقيقة أن تشيكوف
هنا يبتعد عن تكنيك **شيطان الغابة** كل الابتعاد - فى شيطان الغابة يلتزم
بالواقعية التزاما يكاد يكون حرفيا .. فالأشخاص يدخلون ويخرجون فى
حرية وانطلاق ويتحدثون ويتعانقون كثيرا ويثرثرون كثيرا وهكذا .. ولكننا
نحس هنا لمسة السنضج الفنى الثابتة ، تلك اللمسة التى لاتجعل المشهد
واقعيا بالمعنى العريض ، وإنما موحيا فحسب بجو الواقع .. إنه يمثل جو
« **الحال فانيا** » كلها ..

ماريا تريد أن تتحدث ، وإبنها يرد عليها ، فى صدرهما آلاف

الأشياء ، ولكن سونيا تتوسل إليهما أن يصمتا . . أن يكتبتا هذه الأشياء . . لماذا ؟! هل سيتحقق الهدوء والسلام إذا صمتا . . كلا مطلقا . . على العكس . إن فترة الصمت ليست صمتًا . وإنما هدنة يستعد فيها الطرفان للقتال ونعيش نحن صمتهما فى تأمل . . الصمت ليس صمتًا . وإنما هو برهة تتيح لك أن تخضع لإيحاءات الكلمات التى نطقا بها . . ثم إذا بك داخل منطقة إيحاءات جديدة . . بهذا التسارع - ضياع حديث ممل - المبادئ والعمل - صمتا - (فترة صمت) - الجو بديع - (فترة صمت) - يناسب الشنق - جيتار - الدجاج - الأرض البور - الكتاكيت والغربان - رقصة البولكا .

هذه الخيوط لا يمكن أن تمثل مشهداً طبيعياً بالمعنى المفهوم للواقعية مثلاً . فالحوار عند تشيكوف يبلغ مرحلة من النضج تعلو به على هذا المستوى وتدخل به فى نطاق آخر - إن هذه الخيوط تمثل مركبا غاية فى التعقيد . فليست لحنا منفردا أو خيطا فكريا أو عاطفيا واحداً تلقىه إحدى الشخصيات فتلقفه الأخرى وهكذا ، وإنما هى عدة خيوط لا يكاد يجمع بينها تسلسل منطقى أو غير منطقى .

فالحديث عن المبادئ لا يؤدى إلى الحديث عن الجو . . ثم فترة الصمت . . أو فترتا الصمت . لماذا ؟ لأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يجمع هؤلاء القوم ، وإنما نحن نواجه مركبا من جمل متشابكة يربطها شئ واحد . دلالتها النفسية . إن هؤلاء القوم يربطهم الملل . حينما

تريد «إلينا» أن تكسر الصمت والملل فإنها تعلق على الجو - وحينما يريد فوينتسكى أن يتحاشى الحديث فى موضوع يجرفه - يسخر من قولها ويصمت - ثم يعود الفلاحون للحديث فى نفس الموضوع . . الأرض البور . . !

والحقيقة التى يمكن أن تطالعنا هنا هى أن هذه الأشياء المختارة من الواقع لا تؤدى على الإطلاق دوراً واقعياً ، وإنما تصور فى مجموعها جوا عاما قُصد به الإيحاء لا النقل - ويكفى أن يجتمع فى مكان واحد خمسة أشخاص تربطهم صلة القرابة فلا يجدون ما يتحدثون فيه ، وإن بدأ أحدهم الحديث أسكته الآخرون ، فينتهون من حيث بدأوا . . إلى الأرض البور ! أليست الأرض البور هنا تتخطى دلالتها الواقعية لتوحى بذلك الجو ؟ ألا يوحى خوف مارينا على الكتاكيت من الغربان بشيء أكثر من مجرد معناه الواقعى ؟ ثم - لماذا فترات الصمت وضبط أوتار الجيتار ؟ ولماذا فى النهاية يصغى الجميع إلى الموسيقى فى صمت ؟ لماذا الصمت ؟ وهل هو صمت حقيقى ؟

التصوير الواقعى والإيحاء :

وتشيكوف يحقق هذا الإيحاء فى « الخال فانيا » ليس عن طريق التصوير الواقعى مثل شيطان الغابة وإنما عن طريق بناء حوار يجسد الجو الذى يريد خلقه أو يوحى به فمثلا نحن نلاحظ هنا « الحوار المختلق » إذا جاز هذا التعبير ، الذى يوحى بالجو الخائق ، فهو يهتم بفترات الصمت

الكثيرة كأنما أصبح الصمت نفسه إحدى الشخصيات ، وكأنما يتدخل ليوقف الحديث العادى ، ليكتم الأحاسيس العادية ، ثم نرى فيه أيضاً جملاً بدأها الأشخاص ولم يكملوها .. أبداً .. فكأنما خرجت من صدورهم .

إلينا : لقد مللت كل هذا - ألا تسكت ؟

سيربرياكوف : يبدو أن الجميع يضيعون شبابهم فى ملل بسببى .. وأنا الوحيد الذى يستمتع بالحياة .. نعم .. نعم بالطبع .

إلينا : أرجوك أسكت .. إنك تضجرنى ..

سيربرياكوف : أنا أضجر الجميع ..

إلينا : « باكية » لم أعد احتمل .. ماذا تريد منى ؟

سيربرياكوف : لا شىء .

إلينا : طيب .. اسكت .. أتوسل إليك .

وهذا اللون من الحوار مرتبط أساساً بما يريد تشيكوف إبرازه فى هذا الجو : روح الملل .. تلك التى تدفع الأشخاص إلى اعتراض بعضهم البعض ومنعهم من الكلام . ثم يلجأ إلى حوار مركب فى بعض الأحيان ، يبدو لك فيه أن هناك شخصيات كثيرة تتحدث عن شىء ما ، بينما يتحدث كل واحد عن نفسه ، أو هو غائب عن الجميع ، وهنا نجد

أن ما يقوله الأشخاص لا يمكن تفسيره فى ذاته أو على المستوى الواقعى ،
ولكن المشهد فى مجموعه بكل جزئيات الحوار فيه يخلق الجو النفسى العام
الذى تعيشه الشخصيات ، بحيث يجعل الحوار يتعدى دلالاته اللفظية
المحددة إلى إثارة دلالة أكثر ثراء وأعمق إحياء :

فوينتسكى : آه لو عرفت كم أقاسى كلما رأيتك قريبة منى فى بيت
واحد ، كلما فكرت فى أن حياة أخرى تضيع ..
حياتك . ماذا تنتظرين ؟ أى فكرة سخيفة تمنعك ،
افهمى أرجوك ..

إلينا : ايفان بتروفتش .. أنت ثمل ..

فوينتسكى : ربما - ربما ..

إلينا : أين الطبيب ؟

فوينتسكى : الخمر توهمنى أنى أعيش على الأقل .. لاتمنعنى يا
«إلينا» .

إلينا : لم تكن تشرب إطلاقاً .. ولم تكن كثير الكلام هكذا ..
هيا اذهب لتنام - أنت تضايقنى .

فوينتسكى : (يقبل يديها بشدة) أيتها العزيزة .. أيتها المرأة الرائعة

إلينا : دعنى دعنى .. هذا شئ كرهه .. (تخرج)

فى هذا المشهد الصغير أيضاً نلمح وراء دلالاته الواقعية تلك الألفاظ

الرامزة .. التى تخرج إلى المستوى العام مثل : - ربما - كل شىء
محتمل - لماذا ؟ - وهكذا .. إن فويتسكى يتحدث عن ذاته ، و «إلينا»
تسأله عن الطبيب : أستروف : حبيبها ! ومع ذلك فهما يتحدثان معا ! .
ولكنهما لا يتحدثان فى موضوع معين إن كل جملة يقولها فويتسكى أو
تقولها «إلينا» وكل كلمة ترد بها عليه أو يرد بها عليها تكشف عن الهوة
السحيقة التى تفصل بينهما .. وتبين أن حديثهما أقرب إلى الافتراق منه
إلى الاجتماع ..

عندما أعاد تشيكوف كتابة المسرحية - حذف من شيطان الغابة
أربع شخصيات كانت من عوامل إضفاء المرح فى الكوميديا القديمة ،
ورأى أن انتحار فويتسكى كان وسيلة استطاع بها باقى الشخصيات أن
يلتقوا ثانيا بعد مرورهم بأزماتهم وتوترهم - ولكن على المستوى السطحي
المرح !

وهكذا حين أعاد كتابة المسرحية وأسمائها « الخال فانيا » لم يطق
أن يدع فويتسكى ينتحر ، لأن هذا « البطل » لابد أن يستمر إلى
النهاية ، وأن يعانى الأزمة إلى النهاية ، لابد أن يشهد تحطيم آماله
منغمسا فى تحطيم آمال الآخرين ، وأن يحاول والغصة فى حلقه أن ينشد
سلوانا فى العمل ، وفى حنان سونيا ابنة أخته المسكينة التى تحطمت آمالها
هى الأخرى . ومن ثم فقد اختلفت شخصية سونيا كل الاختلاف
تقريباً . لم تعد كما وصفها فى خطابه «الذى اقتطفته فى أول المقال»

فتاة تريد أن تتزوج وحسب - مثقفة مغرورة .. إلخ . وإنما أصبحت فتاة ناعمة حساسة متفتحة للحياة يرتبط في ذهنها العمل الخلاق في زراعة الغابات بالحب والتآلف والتمازج بجوهر الإنسان في بيئتها .. ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تدري أن حبها لاستروف مكتوب عليه الفشل من البداية للنهاية . فاستروف نفسه فاشل يعيش في تبريرات لواقعه أو في أوهام واقعه - ولايستطيع أن يصل إلى الواقع الحقيقى - وهكذا لا يستطيع أن ينفذ إلى قلب إحساس سونيا .. فيقع الفراق المحتوم آخر الأمر ..

واستروف نفسه لم يعد شيطان غابة مبالغ فيه .. يدخل في شاعرية أو في حماس ويحاول إقناع الناس بوجهة نظره ، وإنما أصبح مثل الآخرين - ملولا فاشلا يترك نفسه للحياة تفعل به ما تشاء .

وهنا أيضاً نرى تشيكوف قد طور استخدامه للمونولوج .. لم يعد المونولوج كما كان في شيطان الغابة حديثاً طويلاً تناقشه الشخصيات الحاضرة أو ترفضه .. وإنما أصبح إسقاطاً نفسياً بالمعنى العريض لهذه الكلمة .. بل إنه أصبح حركة مسرحية حية .. إن فوينتسكى بعد رحيل «إلينا» يحدث نفسه ، ويسرح في أحلامه .. بل ويفعل أشياء تصور لها هذه الأحلام ، فإذا انتهى من المونولوج وجدناه يعود خطوة خطوة إلى حيث بدأ .. إلى الدنيا التى لايعيش فيها ولايستطيع أن « يفعل » شيئاً إزاءها .

واستروف فى الفصل الأول يستخدم أيضاً هذا « المونولوج الدائرى »

إذ يبدأ حديثه عن الغابات . ويقول لفويتسكى : ربما كنت رجلاً شاذاً بالفعل . . ثم يستمر انفعاله بالغابات وحماسه لها حتى إذا كاد يدخل فى دنياه الوهمية يحضر العامل ويعلن موعد عودته إلى دنيا تحطيم الآمال فيقول فانيا : ربما كانت شاذاً بالفعل . . ويعود إلى حيث بدأ . .

لقد أصبح المونولوج رحلة نفسية داخل صدور الشخصيات لا عقولها، والشخصيات تعود دائماً من الرحلة مرهقة بعد حركة وأحداث عاشتها أثناء المونولوج ولذلك نرى أنه من المحال على سيربرياكوف مثلاً أن يقول مونولوجاً . . لأنه لا يعرف هذه الرحلات الغامضة داخل النفوس البشرية . . فهو واقعى . . عملى . . لا حاجة به إلى الأوهام ؟

أما سونيا . . فكم تعيش فى الأوهام وكم تتهاوى بها - هى والكثير من أبطالنا - على الأرض الجامدة .

وحتى آخر لحظة فى المسرحية الجديدة ، بعد أن نكون قد عشنا حياتنا مرات ومرات داخل النفوس وخارجها ، نستطيع فحسب أن نعرف معنى التسامى الصوفى الذى تنقلنا إليه سونيا بمونولوجاتها مع فانيا . . لقد فضل الاثنان أن يعيشا فى وهمهما الكبير بالحياة حتى ينتقلا بالفعل إلى ما وراء أسوار القبور نشدائاً للراحة الحقيقية .



الهزلية بين الكوميديا والمهزلة

إن روح الهزلية فى رأى هى التوتر الشديد
الذى يشبه توتر التراجيديا المحكمة .. أى
الحدث الذى نرى فيه الشخصيات على حافة
الهاوية من لحظة لأخرى ، بل إنهم أحيانا ما
يتدلون فى الهاوية ، ثم يعودون للحياة بأقوى
مما كانوا .

بريان ركس - ١٩٧١ .

فى العيد الخامس والعشرين لميلاد « مسرح الضحك » فى بريطانيا
وهو المسرح الذى وضع أساسه وطوره « بريان ركس » وأصبح
من التقاليد الثابتة فى لندن سواء عرضت مسرحياته فى مسرح « جارليك »
أو « هوايتهول » أصدر مجموعة من نقاد المسرح دراسة جادة وممتعة عن
طبيعة « الهزلية » وما يفرق بينها وبين الكوميديا وما يربط بينها وفنون
المسرح الأخرى .

اهتمت الدوائر الأدبية والفنية بهذا الكتاب أساساً بسبب قول « بريان
ركس » إن الهزلية فن راق يضارع الفنون الجادة أو تلك التى درجنا على
اعتبارها جادة ومن ثم أعلى مكانا من تلك التى تقوم على الهزل وما

يقترون به من « الميل إلى استدرار الضحك » ولا يخفى بريان ركس حماسه لمسرح عمره ربع قرن أرسى تقاليده ثم ازدهر فى الخمسينيات (ربما كان ذلك بمثابة رد فعل مباشر لمعاناة سنوات الحرب) ثم ما لبث أن تطور فاجتذب عددًا كبيرًا من المؤلفين والمخرجين كما قدم أعدادًا كبيرة من الممثلين الذين تزخر بهم مسارح بريطانيا الأخرى اليوم . وربما كانت سبب الإثارة أن « بريان ركس » يثبت بالفعل إمكانية النظر إلى الهزلية باعتبارها مسرحًا جادًا وأنه يقدم بعض الحجج التى تصعب معارضتها على أن ثمة علاقة وثيقة تتصل بطبيعة الفن المسرحى نفسه بين المسرح الهازل (أو مسرح الضحك) والمسرح الجاد (أو المسرح الباكى) كما يسميه .

الكوميديا الهزلية :

ويتفق النقاد الذين يتعرضون فى هذا الكتاب لعدد من مسرحيات الخمسينيات والستينيات على أننا بحاجة إلى التمييز بين الكوميديا والهزلية على أسس تختلف عما توارثناه وأن نقلع عن الفصل الخارجى التعسفى بينهما بل أن نعتبرهما صورتين من صور المسرح تشتركان مع سائر صوره فى المادة الإنسانية وتختلفان فى وسيلة معالجة هذه المادة ومن ثم يقوم ناقد صحيفة « التايمز » - وهو ايرفنج واردل - بالدفاع عن الكوميديا على أسس جديدة يستطرد منها إلى تبيان علاقة الهزلية بها .

تقوم الكوميديا - حسب التعريف الجديد - لا على أساس أن

أشخاصها أقل في المكانة أو من حيث « الشحنة » البشرية عن أشخاص التراجيديا ولكن على أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ومن ثم يمكن حله والتوصل إلى التآلف والتوافق ، أى أن الكوميديا لا تقوم على أساس صراع نابع من نزعة بشرية جانحة يستحيل التحكم فيها (سواء كانت هذه عاطفة بناءة أو مدمرة) ولكن على أساس صراع ينبع من إساءة فهم الإنسان لنوازه وطبيعته ومن ثم التناقض بين ما يريده حقا وما يفعله أو ما يقوله أو يتصور أنه يريده وبين ما يريده حقا أو بين ما يقوله وما يفعله مما يهز شبكة العلاقة البشرية ويعرضها للخطر فى لحظة من اللحظات . ومن ثم فإن الكوميديا تفترض وجود معايير ثابتة لأفكار ومشاعر الإنسان ومن ثم أنماط سلوكه فى مجتمع له حدوده وقيمه ومبادئه الحية المجسمة .

ونحن نضحك فى الكوميديا - حسب التعريف الجديد - ليس على أناس أخط منا بالضرورة أو حتى على من يمكن أن نعتبرهم أخط منا فكرا أو شعورا أو مقاما ولكن على أناس لا يستطيعون لسبب ما التوفيق بين نزعاتهم وسائر أنماط سلوكهم فوقعوا فى تناقضات ربما اشتركنا نحن فيها ولكننا تحكمنا فيها واخضعناها للمنطق الاجتماعى ولو لم نخضعها للمنطق الإنسانى . وفى ضوء هذا التعريف يمكننا أن نجد فى الكوميديا

شخصيات مثلنا إن لم تكن أعلى منا غير أنها لم تستطع أن تقيم الضوابط اللازمة لأنها اساءت الفهم ووقعت فى التناقضات .

ولقد درجنا على اعتبار الهزلية صورة من صور الكوميديا تتحول فيها المواقف المتناقضة من المستوى النفسى الداخلى إلى المستوى الحركى الخارجى بمعنى أن يكون لونها السائد حركيا ظاهريا مبالغا فيه بدلا من أن يقوم مثلا على قوة المفارقة فى الموقف أو الشخصية أو اللغة ، ولايحاول التعريف الجديد أن ينفى ذلك بطبيعة الحال ولكنه يفصله على النحو التالى :

أولا : يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفسية فهى إما تترجمها أو تؤكد لها أو تفسرها أو تعلق عليها . وهذا هو الشائع فى الهزليات التى يزخر بها التراث فإذا كانت الكوميديا تقدم شخصا يحلم بأن يصبح راقص باليه (وهو لا يصلح حتى للرقص العادى) فإن الهزلية تقدمه وهو يرقص البالية فعلا . . ومن ثم تجسد المفارقة أمامنا .

ثانياً : يمكن للحركة المسرحية أن تتناقض مع الحركة النفسية أى أن تمثل تياراً ينافى الحركة النفسية ومن ثم يولد الإحساس بأن ما تراه يدل على خطأ ما فى « التركيب النفسى - السلوكى » للشخصيات وهو خطأ يباعد بينها وبين عالم الواقع مثلما يباعد

بيننا وبينها . فإذا صورت الكوميديا شخصا يعانى فى أعماقه من الإحساس بالعظمة فضخمت وبالغت فى تصوير هذه النزعة فإن الهزلية يمكن أن تصوره رغم هذا الإحساس إنسانا يصدر فى سلوكه عن إحساس بالنقص وينحو نحو الخنوع والاستكانة ومن ثم تولد مفارقات متتالية على المسرح تباعد بيننا وبين إمكانية «الجد» .

ثالثا : يمكن للهزلية أن تقترب من مسرح العبث فى أن تقوم بكسر المنطق التقليدى فى عالم المسرحية الخاص بحيث نعيش فى إطار من العلاقات البشرية التى اختلت فأصبحت تمثل نسيجاً متبايناً غريب الوشائج من المعقول واللامعقول غير أنه ينحو فى النهاية نحو انتصار المعقول وعودة الصورة الطبيعية إلى العالم .

ولايعنى هذا التقسيم بطبيعة الحال الانفصال الخارجى بين هذه الاتجاهات الرئيسية للهزلية إذ يمكن أن نجد فى مسرحية هزلية واحدة مزيجاً من الأنماط الثلاثة ولكنه يعنى أن الهزلية الجديدة قد اكتسبت مكانة مختلفة فى عالم المسرح وأصبح لها دور جديد يختلف عما درجنا عليه فى مسرحيات آخر القرن وما بين الحربين - ومن ثم أصبح لها معنى خاص يبرر وجودها المستقل وإزدهارها بين الألوان الأدبية والفنية التى نطلق عليها اسم المسرح .

أما الهزلية التى شهدتها المسرح المصرى فى السنوات الأخيرة والتى تسعى للإضحاك وحسب ولو كان ذلك عن طريق حيل غير مسرحية مثل الفكاهات والقفشات اللفظية و « القافية » أو تهريج السيرك و « النمر » التى يقدمها المهرجون المحترفون فى عروض المنوعات (ويشمل ذلك الأغانى الخفيفة والرقصات) فالواضح أنها لا تنتمى إلى هذا اللون المسرحى - لا حسب التعريف القديم أو التعريف الجديد - بل إنه يمكن اعتبارها أقرب إلى المهازل منها إلى الهزليات .



كوميديات تشيكوف القصيرة

لعلنا نذكر مقالة الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون عن الضحك والكوميديا ، ولعلنا نذكر تعريفه الدائع للضحك الذى يقول فيه :

« إن أهم ما يجب أن يلفت نظرنا فى عنصر إثارة الضحك هو أن هذا العنصر يجب أن يكون « إنسانيا » أى إنه لا يضحكنا سوى الإنسان ، فنحن قد نرى منظرا طبيعيا جميلا فاتنا خلايا أو منظرا قبيحا قافها ، ولكننا لا نرى منظرا مضحكا .. حقا .. قد يضحك بعضنا على حيوان أو جماد ، ولكن سبب الضحك هنا هو ما نلمسه فى هذا أو ذاك من لمسة إنسانية تعبر عن موقف أو تعبير بشرى » .

ولعلنا نذكر أيضا كيف يستمر فى تحديد عناصر الكوميديا من كوميديا اللفظ التى تعتمد على المهارة الذهنية فى تجانس الألفاظ شكلا وافتراقها معنى ، وما ينتج عن هذا التقابل من تناقض مضحك ، ومن كوميديا الحركة التى تعتمد على الآلية وإنعدام التناسب أى على تصور أساسى للإنسان فى صورة آلة لا إحساس لها بالطبع ، أى فى صورة جماد أو « شىء » ، وما يمكن أن تؤدى إليه ذلك من « رؤى » جديدة غريبة تضحكنا لجذتها ومباغتها منطقنا العادى وسير حياتنا المألوف ، ومن كوميديا الشخصية التى تعتمد على كشف النقائص والعيوب وتجسيدها

والمبالغة فيها ومقابلتها بعضها البعض ، مثل الجمود وعمى البصيرة والغرور والحمق إلخ فلا شك أن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات أو فى « طباع » كما كان يسميها بن جونسون ، والتي كانت تقوم على فكرة « الأمزجة » القديمة ، التى نشأت فى اليونان وتطورت فى العصور الوسطى وتبلور صورتها فى عصر الملهاة الاليزابيثية^(١) . أقول إن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات يبعدها عن صورة الإنسان الطبيعى ويحولها إلى مجردات ، تلتقى وتفترق فتثير الضحك لغرابتها والمبالغة فى تصويرها ، ثم كوميديا الموقف التى تعتمد على المفارقة والتناقض وجمع الأضداد ، أو للتوفيق بينها ، والمفاجأة أو اختلاط الفهم بين الظاهر والباطن . . إلخ .

لاشك أننا نذكر هذا التحليل البرجسونى للكوميديا ؛
ونذكر أن من شروط الضحك - نفسيا وبيولوجيا - إنعدام الإثارة
العاطفية وانفصاله شعوريا عن مسرح الأحداث .

إذ إن اندماج المرء فى حالات نفسية صاخبة يحدث توترا ينشأ عنه
موقف جاد لايسمح بالضحك ، فإن كل أنواع الكوميديا السابقة تفترض

(١) أى إن الإنسان يتكون جسمه من أربعة عناصر ، شأنه شأن الكون خلق من الماء والنار والتراب والهواء - وهى تقابل فى جسم الإنسان أخلاطاً أربعة هى الدم والصفراء والسوداء والبلغم - وكان يسميها العرب فى العصور الوسطى « أخلاط البدن » - كما يقول ابن المقفع وإخوان الصفا - وكانت سيطرة أحد هذه الأخلاط على البدن تحدد مزاج الشخص وطبيعته فى رأيهم . . فنرى شخصاً دموى المزاج أو الطبع وآخر صفراويا وهلم جرا .

الصفاء النفسى والهدوء التام - حتى يعمل الذهن ويتفاعل مع الصور والتصورات الغريبة المفاجئة التى تباغته وتنتزع منه السرور والضحك ويشبه برجسون حالة المتفرج للكوميديا بغدير صاف هادئ تلقى فيه الأحجار فتنداح دوائر الضحك المنبسطة ، لكنك إن ألقيت الحجر فى خضم طام العباب لغاص فى القاع وابتلعه الشبح الهائج ، وكذلك يجب ألا يلقى بحجر جديد إلا بعد أن تزول دوائر الحجر الأول - أى بعد أن يعود الهدوء والصفاء إلى النفس .

تشيكوف والكوميديا :

والآن أليس لنا أن نتساءل ما موقف تشيكوف من هذه الأنواع الكوميدية ؟ هل تستعصى كوميديا تشيكوف على التصنيف والتبويب ؟ ولنتساءل أولاً : أى حيل كان يلجأ إليها تشيكوف لاستدراج الضحك ؟ وهل كان يرمى أولاً إلى استدراج الضحك ؟

من الشائع عن تشيكوف أنه كان يمزج التراجيديا بالكوميديا ، وأكث شيوعاً من هذا تصويره لباطن الإنسان لا ظاهره واتكأه على الإحاسيس الدقيقة الدفينة ، وخلق له شخصيات لا أشخاص^(١) . واحتفاله بالشعور أكثر

(١) وتعنى بالشخصية هنا مجموعة الخصائص النفسية الحية التى تتشكل عن طريق الحدث - أى خصائص النفس التى تتفاعل مع بيئتها الطبيعية والإنسانية وترتد إلى ذاتها أو إلى ماضيها منقبة باحثة ، أو تتطلع إلى حاضر لا مستقبل أمامه أو مستقبل يصب فى حاضرها ويساهم فى تكوين مشاعرها الحاضرة ، إلى سائر ما هو معروف عن تشيكوف فى قصصه ومسرحه على السواء .

من احتفاله بالفكرة ، ومن هنا تبرز مشكلة التعرف على طبيعة الكوميديا التشيكوفية ، فإن كاتباً مثل هذا من شأنه أن يهتم قطعاً بالكوميديا اللفظية أو بالتلاعب فى شكل الكلمات بقصد الإضحاك ، ولن يهتم قطعاً بكوميديا الحركة الجسدية التى تعتمد على آلية الإنسان أو إنعدام التناسب كما قلنا من قبل ، وهو أيضاً لن يأبه لكوميديا « الطباع » التى تبالغ فى تصوير نزعة غلبة تسود شخصاً وتلون تصرفاته جميعاً (مثلما نشهد فى شخصيات « البخيل » و « المريض بالوهم » أو شخصيات « المتعالم » أو « العاشق » . . إلخ فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى) . . والاهتمام بالعناصر الأقرب إلى تياره الفنى العام وهو التحليل والتصوير لمناقضات النفس البشرية وأغوارها السحيقة .

والحقيقة أن كوميديا الموقف كما عاجلها تشيكوف لم تتبع سبلها المألوفة فى الآداب الأوروبية السابقة عليه . وإنما توسلت بلمسات جديدة تتبع من رؤى تشيكوف الخاصة لعالمه وللإنسان ، وهى لا تجعل الضحك هدفاً فى ذاته وحسب ، ولا تقف عند تصوير الظاهر أو الوقوف عند السطح وعدم إثارة العواطف تهيئة للضحك .

ولكن كوميديا الموقف عند تشيكوف نقلت الموقف من خارج الشخصيات إلى داخلها ، فلم يعد التناقض قائماً بين مجموعة من الشخصيات فحسب ولم يعد اختلاط الفهم أمراً يقوم بين أشخاص عدة ، ولم تعد المفارقات مقصورة على تكوين الموقف الخارجى ولم يعد ازدواج

التفسير وجمع الأضداد إلخ أمراً مقصوداً على المواقف بين الشخصيات التى يجمعها موقف ما ، بسيطاً كان أم مركباً ، وإما أصبحت هذه الأمور جميعاً تجرى داخل الشخصية الإنسانية ، فالتناقض واختلاط الفهم والمفارقات وازدواج التفسير . . إلخ يجرى لديه بين عناصر الشخصية الواحدة ، أى فى نفس الإنسان الفرد .

ومن ثم لم يعد هناك بد من إثارة الأحاسيس التى نألفها فى التراجيديا والدراما الجادة ، فما دمنا دخلنا إلى النفس البشرية ، لم يعد ثمة مهرب من الانفعال والتعاطف ومن هنا كانت الكوميديا التشيكوفية تحمل فى طياتها بذور التراجيديا دون أن تكون (تراجيكوميدي) فهى قبل كل شئ كوميديا الإنسان .

كوميديا الإنسان :

كان الشكل الجديد الذى ابتدعه تشيكوف للكوميديا يقوم إذن على رؤيته الخاصة التى لا يمكن أن تقدم صورة جانبية أو مسطحة لأحد أبطال كوميدياته، والنتيجة هى أنها حتى فى أشد لحظات الضحك تهزنا بكل أبعادها، وكذلك مهما بلغت حدة انفعالنا لانستطيع أن نتمالك أنفسنا من السخرية من هؤلاء الناس الذين يحملون بذور التناقض فى داخلهم ، ويجسمون فى إحساسهم كل المفارقات وهكذا .

هل يمكن أن يتخذ التناقض فى ذات الإنسان صورة صراع جاد قد يؤدى إلى تراجيديا ؟ وهل يكمن الفرق فحسب فى الطريقة التى ينتهى

بها هذا الصراع ، أى أن يؤدى التناقض الكوميدي إلى وفاق أى إلى نهاية سعيدة فى حين يؤدى الصراع التراجيىدى إلى افتراق وتحطم أى إلى نهاية تعسة .

إن تشيكوف يجيب فى مسرحياته بمنتهى الوضوح على هذه الأسئلة . . ويؤكد لنا أن التناقض فى عناصر الشخصية الواحدة ، أو بين عدد من الشخصيات قد يكون كوميديا وقد يكون تراجيديا . . أولا حسب حدة هذا التناقض وثانيا حسب النهاية التى ينتهى إليها . . فمثلا فعل السيرجون سكلنج (١٦٠٩ - ١٦٤٢) حين كتب مسرحية (أجلورا) ووضع لها نموذجين للفصل الثالث ، الأول يجعلها مأساة والثانى يحيلها ملهاة ومثلا فعل معاصره السير روبرت هاورد فى مسرحيته العذراء النارية أعاد تشيكوف كتابة مسرحيته الكوميديّة (شيطان الغابة) بعد عشر سنوات من كتابتها واسماها (الخال فانيا) فجعلها بذلك مأساة .

إن اعتبار التناقض والمفارقة لونين من ألوان الصراع يزيل عند تشيكوف الحد بين الكوميديا والتراجيديا ، بحيث يضع فى كل لون منهما ، مهما بلغ من نقائه ، بذورا من صاحبه الآخر .

الخطوبة :

وحينما بدأ تشيكوف حياته الفنية لم تكن رؤيته للتناقض قد اتخذت صورة الصراع الحاد بل كان - شأن الشباب - ساخرا يؤمن بإمكانية حل مشكلات الإنسان التى لم تكن تتعدى صورة المشكلات فى نظره - وكان

يؤمن إمكان الوصول إلى وفاق بين الإنسان ونفسه وبينه وبين مجتمعه وإمكان إصلاح الخطأ وإحلال التوافق محل الشقاق فى شتى نواحي المجتمع الروسى فى عصره . . لم يكن تشيكوف قد أحس حقيقة بعمق المأساة التى يعيشها أبناء جيله فى ظل النظم الإقطاعية والاستغلالية ، وشتى ألوان العسف والطغيان الفكرى والمعنوى والبيروقراطى . . لذلك كان ينزع إلى السخرية التى تقوم على إمكان الإصلاح . . ولكنه حين عمل بالطب جادا وطاف بالقرى ولمس حياة الناس عن كثب ، وعاش مشاعرهم وانفعالاتهم تغيرت رؤيته أشد التغير . . ولم يعد يرى فى الإصلاح علاجا بل أصبح ينشد التغيير الجذرى . . أى أصبح يؤمن باستحالة التوفيق . . وحتمية القضاء على كل المتناقضات التى اكتسبت فى عينيه صور الصراع الحاد الذى يستحيل حله إلا بإزالته واقتلاع جذوره . .

ولعل هذه الرؤية فى بداية حياته الفنية هى السبب فى كتابة الكوميديا فى مطلع حياته والتحول عنها بلا رجعة فى مرحلة النضج الأخيرة . . ولكن تشيكوف - بكل حساسيته - كان حتى فى كوميدياته يشعر ببذور الرؤية التى اكتملت فى آخر كتاباته ، ولناخذ مثلا ناصعا على هذا من مسرحيته القصيرة « الخطوبة » .

إن التناقض الذى نشهده هنا فى شخصيتى « لوموف » الخاطب الشاب ، و « ناتاشا » خطيبته ليس ظاهريا على الإطلاق رغم مشاجراتهما حول امتياز كلاب الصيد التى يملكانها ، وإنما يكمن التناقض أساسا فى شخصية كل منهما ، إذ إن عائلة لوموف تناصب عائلة خطيبته العداء . .

ووالد الفتاة يضم كل شر لحاطب ابنته ، ولوموف يدرك هذا ويعلم أنه ليس مقدما على تجربة يسيرة . . فهو لن يخطب ود أقارب أحباء بل أعداء . . أولا بحكم التنارع على الأملاك . . وثانيا بحكم التنافس الذى يسوده جو الجيران من أصحاب الأملاك . . وهو يدرك أيضا أنه لن يخطب ود فتاته المثالية التى يحلم بها ، أو أى فتاة مثالية على الإطلاق . . وهو لا يحبها بالصورة المألوفة للحب كما نعرفه ويعرفه . . ولكنه مع ذلك مضطر إلى الزواج . . منطقيا واجتماعيا . . فهو يقول :

« إننى أرتجف كأننى داخل إلى قاعة الامتحان . . إن أهم ما فى الأمر أن تتخذ قرارا حاسما . . أما إذا أطلت التفكير وجعلت تتكلم وتتردد فى انتظار الزوجة المثالية أو الحب الحقيقى المخلص . . فلن تتزوج أبدا . . ناتاشا مدبرة منزل ممتازة . . متعلمة وليست قبيحة . . وهل أريد أكثر من هذا ؟ . . نعم . . يجب ألا أظل عزبا . . فأولا لقد تخطيت الخامسة والثلاثين . . وهو سن حرج . . وثانيا يجب أن تنتظم حياتى وتستقر » .

وإذن فنحن ندرك منذ أول الأمر أن هذا الحاطب يريد الزواج وحسب . . وناتاشا تصلح فى رأيه لهذا الهدف . . فلا مانع من خطبتها . . ونحن ندرك من حديثه عن أمراضه الوهمية . . (فهو يتحدث دائما عن مرض القلب الذى يعانى منه) كما أنه مدلل وحياته يضجرها الفراغ

ويكاد يحطمها . . ومن هنا ينشأ التناقض فى شخصيته ، إذ إنه مثلما يريد الزواج ويسعى إليه بكل إصرار يريد أيضاً إرضاء ذاته وإسعاد نفسه والإبقاء على التدلل الذى نشأ فيه . . وهو لهذا غير مستعد لأن يتنازل لخطيبته عن أى شىء . . فكرة كانت أم موقفاً أم شيئاً مادياً . . إن موقفه الداخلى باعتباره مخاطباً - يقوم على هذين النقيضين : إنه يريد ناتاشا وهو فى الحقيقة يريد نفسه !

أما خطيبته ناتاشا فهى تعكس الوجه الآخر لهذا التناقض . . فهى تريد الزواج حقاً . . ولكنها غير مستعدة للتنازل عن رأيها فى كلب الصيد الذى تملكه ولو كان ذلك على حساب الزيجة التى تحلم بها . . وهى لا تتنازل عن رأيها أبداً . . وآخر كلماتها له تؤكد موقفها الذى سبق لها إعلانه ، وتؤكد التناقض الذى تواجه به العالم فى لحظة خطبتها . . وهى لحظة حرجة فى حياة أى فتاة .

ولو كان التناقض ظاهرياً لأمكن حله فى نهاية المسرحية ، ولكنه يستمر حتى النهاية ، ويتم الزفاف رغم كل شىء ورغم الخلاف والتناقض - مما يبشر لنا بحياة زوجية فريدة ليست مبنية على الاتفاق بل على الاختلاف !

الجليف :

أما التناقض الذى ينتهى بتكشاف أى باتضاح حقيقة العناصر الخبيثة فى باطن الشخصية ، فيجسده تشيكوف فى شخصيتى « جريجورى

سميرنوف « الجلف ، و (بوبوفا) الأرملة الحزينة ! إن الصورة التى ترسمها بوبوفا لنفسها هى الصورة التى ترسمها كل أرملة لنفسها ، وهى تقنع نفسها بأنها لاتزال مخلصه لزوجها الراحل رغم خياناته المتكررة لها وتعذيه إياها ورغم كل ما أبداه نحوها من جفاء وبغض ، والحقيقة التى تحسها وتحاول إنكارها هى إعجابها بجمالها وشبابها وغيظها من زوجها الراحل ، بل وأكاد أقول مقتها له ، وهى دون أن تدري تنتظر المحب الذى يبدلها جفاءه ودا وهجره حنانا ، وهى تضع العطور والمساحق وترسم لنفسها - لا شعوريا - صورة الأرملة المخلصة التى يمر تحت شباكها الفتيان ويتناقلون أخبارها ، ويتردد اسمها فى المدينة محوطة بهالة من الغموض الباعث على الإعجاب والفتنة بل والسحر !

أما (سмирنوف) الذى يقدم نفسه فى صورة الريفى الغليظ الطباع ، الذى لا يزال يحمل سمات ضابط المدفعية المتقاعد من جد وعنف وصرامة ، فهو فى الحقيقة رقيق وادع حالم سريع التأثر والتقلب والعناد كالأطفال . . وهو لا يعرف هذا معرفة منطقية . . وإنما يحسه لا شعوريا ويحاول نفيه وتأكيد العكس لذاته . . ويكرر لنفسه دائما أنه قوى الشكيمة لا يتأثر بالنساء - « تلك الكائنات الشاعرية الهشة » وهو فى إنكاره لحقيقة ذاته يخلق ذلك التناقض المضحك بين ما يقوله وما هو عليه فى الواقع ، فهو يتحدى (بوبوفا) ويطلب منها أن تبارزه بالمسدسات شأنها شأن الرجال الذين يوجهون إهانات إليه ، ومع ذلك فبمجرد أن توافق (بوبوفا) على مبارزته وتقبل تحديه حتى يجد نفسه أمام حقيقة شعوره لأول مرة . . إن

(بوبوفا) هى المرأة التى استطاعت بصلابتها المصطنعة ودلالها الأنثوى الذى اتخذ صورة الجدد ، أن تصدم خيال (سميرنوف) وتجعله يواجه حقيقته لأول مرة ، فيتحقق التكشف له ولها آخر الأمر . . ويتحقق التكشف ، ويتم التوافق ، وتنتهى المسرحية نهاية تجمع بين حقيقتيهما . .

اليوبيل :

والموقف الذى يضم متناقضات النفس والأشخاص معا ويقابل الظاهر والباطن فى كل شخصية على حدة ، وفى الشخصيات كلها فى افتراقها والتقاءها ، هو الموقف الذى تجسده مسرحية اليوبيل . . فى المسرحية لا نجد التناقض فى شخصية واحدة فحسب ، هى شخصية (شيوشين) ولكننا نجد بين الشخصيات بعضها والبعض أيضاً - فهناك تناقض بينه وبين زوجته ، وبين هيرين وزوجته (التى لاتظهر على المسرح) - وبين الموقف الذى يضم الجميع وبين العجوز (مرشوتكيينا) التى تهبط عليهم يوم احتفالهم باليوبيل هبوط القدر أو هبوط الحقيقة التى يهرب منها (شيوشين) ألا وهى حقيقة فشله كإنسان مع الناس ومع زوجته ومع هيرين الذى يمسك دفاتر البنك وهكذا . .

ويقوم الموقف أساساً على المفارقة ، واليوبيل الذى هو يوم احتفال ينتهى بمأساة ، وكل ما أعد من أجل الاحتفال يتحطم ، ولا يظل يرن من بقايا الخطبة التى يلقيها مندوب المساهمين فى البنك - إلا صدى العبارة الموجهة وهى : « فى هذه الظروف من الأفضل تأجيل الموضوع . . من

الأفضل تأجيل الموضوع » . . فالتأجيل هنا هو إعدام لحظة الاحتفال . .
الذى لم يكشف إلا عن مأساة يعيشها هؤلاء جميعاً . . هيرين وشيوشين
وزوجتاهما . . والبنك والمساهمون والموقف كله . .

إن القدر الذى يرسل العجوز (مرشوتكينا) ليس قدرًا طائشًا يخبط
خبط عشواء وليس إرسالها من قبيل المصادفة . . ولكنها مبعوث قدر واع
- بل وأكثر من هذا - قدر شاعر يجسد ضمائر وحقائق هذه
الشخصيات . . إن كل ما فى هذه الشخصيات من خبايا وبواطن مجسدة
فى هذه السيدة . . ليس فى تكوين شخصيتها فحسب . . بل فى الموقف
الذى تتخذه منهم أيضًا . .

إنها لم تأت لتطلب مالا فحسب ، بل لم تأت لتطلب شيئًا بعينه ،
ولكنها - على المستوى الرمزى - أتت لتنبش بواطن الشخصيات وتزيح
الغطاء عن ظواهرها . . فإذا حاول (شيوشين) أن يجيبها إلى طلبها -
أن يزيحها عن طريقه - أن يهرب من القدر الذى أرسلها له يوم الاحتفال -
رفضت هى أى حل . . وحتى بعد أن تأخذ المال تجد ذريعة أخرى
للمكوث معه . . حتى تحيل كل شىء إلى مأساة .

والمرحبة إذن ليست كوميديا بأى معنى من المعانى إلا إذا ضحكنا من
بداية التناقض وتشابك أطرافه وحسب . . أما التناقض كما يتبلور آخر
الأمر ، فهو يتحول إلى صراع مأسوى حقيقى . . لا مكان فيه لقهقهات
تسرية أو سلوان .



كوميديا الفانتازيا

هل مسرحية « الأستاذ » للأستاذ سعد الدين وهبة مسرحية فكرية ؟
ربما كان الرقيب قد توجس شراً من بعض أفكارها التى لا يمكن إلا أن تثير التفكير - بمعنى أنها أفكار تتولد من الموقف الدرامى بصورة غير مباشرة - ولكنها بالقطع ليست مسرحية فكرية خالصة مثل بعض مسرحيات برناردشو أو توفيق الحكيم - ذلك لأن سعد الدين وهبة لا يستطيع حتى فى أعماق لحظاته الفكرية أن يتخلى عن معالجته الدرامية التى تتوسل بالتجسيد والتصوير الحى - ولذلك فنحن نجد أنفسنا أمام مسرحية من نوع الفانتازيا التى تتوسل بالموقف غير المحتمل (وإن كان ممكناً) مما يميزها عن ألوان الخيال الفنى الأخرى التى يغلب عليها طابع الممكن والمحمول فى الوقت نفسه - ويمكننا بصفة عامة أن نقسم فن الفانتازيا إلى قسمين - القسم الأول يعتمد على الاستعارة الدرامية أى التى يجسد فيها الفنان نظرة جديدة أو فكرة لا معقولة ويطورها من الداخل بحيث نتابعها وقد نحينا تماماً عنصر التكذيب أو التصديق - أى أن الحدث نفسه يصبح استعارة شاملة نعرف مقدماً أنها كذلك ونقبلها على هذا الأساس - مثل قصة « المسخ » (أو « التحول ») التى كتبها فرانز كافكا والتى يتحول فيها أحد صغار الموظفين إلى صرصور (أو حشرة كبيرة) أو مثل مسرحية الخرتيت ليوجين يونسكو التى يتحول فيها البشر إلى خراتيت . أما

القسم الثانى فهو الذى يقترب من الرمزية الشاملة أو الحدث الرمزى بحيث تبعد الشخصيات والأحداث عن الطبيعة والواقعية فى تصرفاتها وكلامها وتتحول إلى أفكار مبالغ فيها ، وتستمد حيويتها الفنية من تناقضها بعضها مع البعض وما تؤدى إليه من تطارح فكرى . وقد تنوعت مستويات هذا النوع على مر العصور إذ نجده فى كاتب قديم مثل أريستوفان وكتاب عصر النهضة - مثل بن جونسون - والمحدثين من أمثال جان بول سارتر - بل إن العرب قد عرفت هذا النوع من الفانتازيا فى فن القصة والشعر ومنه ما يأتى على السنة الطيور والحيوانات وما تعج به قصص الأطفال - وقد تناول الكاتب المسرحى البريطانى روبرت بولت هذا النوع فى الستينيات فى مسرحيته الشهيرة **تأديب البارون كيليجرو** والتى كانت أصلا تستهدف جمهور الأطفال ثم تحولت إلى مسرحية رمزية اجتذبت جماهير الكبار قبل الصغار .

وربما كانت مسرحية « **الأستاذ** » تنتمى إلى النوعين معا أو تميل إلى نوع منهما فى بعض أجزائها أكثر مما تميل إلى النوع الآخر ، ولكن الأهم من ذلك هى أنها تعتمد على تطوير تيماتها المتعددة من الداخل بحيث لا تسمح للمتفرج أن يتساءل عن مدى خيالية الحدث أو مدى واقعيته - خاصة ونحن نشهد مسرح سعد الدين وهبة الذى نبغ فى مدرسته الواقعية المتميزة - أى أنها لا تتطلب منا إلا أن نقبل الفروض الأولية وهى فروض - مثل فروض الفن بصفة عامة - لاتخضع للمنطق التقليدى .

الإرادة الإنسانية والتواصل :

أما الموقف الأساسى الذى يهب هذا العمل جدته حقا فيقوم على نظرة جديدة للإرادة السياسية باعتبارها إرادة إنسانية أولاً وأخيراً - وباعتبارها مرتبطة باكتمال كيان الفرد نفسيا وذهنيا وهو ما لايتأتى إلا بقدرته على التواصل - إذن بدون ذلك لايمكن أن ينتمى إلى عالم الإنسان بل إلى عالم الأحياء نفسه .

أما الخيوط التى ينسج منها سعد الدين وهبة هذا العمل المحكم فهى ترتبط بالقطين اللذين يولدان هذا التواصل أى الكلام والسمع - أو الإرسال والاستقبال بلغة العلم الحديث - ومن ثم تتفرع عن التيمة الرئيسية عدة تيمات تتصل واحدة منها بالحقيقة والوهم ، وتتصل أخرى بالأمن والخوف ، ويتصل غيرها بالقوة والضعف والثورة والاستكانة ، والحرية والعبودية ، والحب والحقد ، والتصارع والتوافق . . إلخ - بل إننا نستطيع أن نجد فى المسرحية تنويعات لا نهائية تنبع جميعا من تيمة التواصل - باعتبارها العامل المحقق للإرادة الإنسانية .

ولكن كيف يتجسد ذلك فى الصراع الدرامى ؟ إن هذه المدينة الخيالية التى بعد بها الزمن حتى أصبحت لا زمنية - أى مجردة - تصحو ذات يوم وقد أصيب أهلها بالصمم . . أما القلائل الذين كانوا خارجها فى ليلة الكارثة فقد عادوا ليجدوا أن حكامها قد هربوا أو اختفوا بصورة ما ومن ثم وجدوا أنفسهم - رغم مهنهم التى لا تؤهلهم للحكم - فى موقف

القادر على السيطرة على الجميع بفضل قدرتهم على السمع فحسب ،
وهكذا فهم يتولون زمام الأمور بالفعل .

وهذه هي الاستعارة المبدئية فى المسرحية - أى الاستعارة التى يترجم
إليها المؤلف العجز النفسى لأهل المدينة - أى عجز إرادتهم الإنسانية ومن
ثم إرادتهم السياسية ، فالصمم هو المقابل الفنى - على مستوى الاستعارة
- لعجزهم عن التواصل .

- الناس كان حالها بيسير من سىء إلى أسوأ .. كان
فيه إهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخى .. كنت تبص
للبلد تلاقىها ألف بلد فى بعض .. كل واحد هو نفسه وبس
.. هو حاكم نفسه وقائد نفسه ومعلم نفسه .

أى أن انغلاق كل فرد فى ذاته معناه استحالة التواصل بينه وبين
سواه ، وهذا يعنى التفكك والإهمال والتراخى النابع من اللامبالاة ..
والى جانب هذا الإيحاء الواضح بالرمز الشعرى فى المسرحية يقدم لنا
المؤلف إيحاءات أخرى حتى يضمن عدم هبوط الرمز إلى المستوى الواقعى
- فيقدم لنا فى البداية الاحتمالات التالية :

« قالوا إن سبب غضب الآلهة علينا هو أن المدينة عاصية
ومبتعدة عن طريق الآلهة - وقالوا إن زلزالا هز المدينة وأفقد
الناس سمعهم - وقالوا إن رعدًا عظيمًا دوى فى الليلة دى

وكل واحد سمعه أصيب بالصمم .. قالوا حاجات كثيرة ..
إنما الحقيقة ايه ما حدش عارف .. » .

وهذه احتمالات رمزية كلها بطبيعة الحال ، فالزلازل نفسى والرعد
رعد نفسى وذهنى معا - والغضب فى هذا السياق أيضاً نفسى لأنه مرتبط
بما فعله أهل المدينة وبمجرى حياتهم المفككة التى تفتقر أصلاً إلى التواصل
- ولذلك فإن المؤلف يعود إلى هذا الإيحاء فى آخر المسرحية مرة ثانية فى
حوار بين الملكة والأستاذ يقول فيه الأستاذ : إن الناس فقدت حاسة السمع
لأنها لم تستمع إلى الرسل التى أرسلها الآلهة إلى المدينة - ولا يمكن تغيير
الوضع إلا إذا غيرت الناس ما بأنفسها .

أى أن المؤلف لا يفترض الصمم لمجرد تأمل هذا الفرض الخيالى ولكنه
يترجم واقعا بشريا إلى صورة استعارية ثم يسير بها فى طريق التطور
الدرامى حتى نرى أقبح ما يمكن أن يصل إليه حال الإنسان حين يفقد
القدرة على التواصل على عدة مستويات .. أما المستوى الأول فهو
المستوى الفردى إذ نرى زوجا وزوجه يتحادثان حديثا يفترض أنه إعراب عن
مشاعر الحب بينما لا يخرج من قلوبهما إلا الكراهية - ورغم أن هذا مشهد
قائم على المفارقة الصارخة بين الظاهر والباطن إلا أنه متفرع عن تيمة
انعدام التواصل وتحطيم أقدس العلاقات البشرية نتيجة لهذا - أما المستوى
الثانى فهو المستوى الاجتماعى وفيه نرى انهيار الفنون التى تقوم على
التوصيل سواء منها الموسيقى أو الشعر أو الغناء. أو المسرح .. إلخ .

وغلبة فن واحد هو الرقص الغرائزى الذى يسود عالم الحيوان - كما نرى انهيار العدالة إذ تتم المحاكمات بالقرعة . . إلخ وأما المستوى الثالث وهو أعلاها جميعا فهو المستوى السياسى حيث نرى المهزلة التى تجرى فى هذه المدينة الظالمة والتى يرقى بها المؤلف إلى مستوى المأساة حين يؤكد انعدام التواصل بين الحاكم والمحكوم .

« - سامع ؟ أمدحهم يهتفوا اشتهمهم يهتفوا . . أشيل عنهم الضرايب يهتفوا أضاعف الضرايب يهتفوا . . أقول انتصرنا يهتفوا . . أقول انهزمتنا برضه يهتفوا . . » .

وربما كانت هذه لحظة من أشد اللحظات تركيزا فى المسرحية بصفة عامة ليس لما بها من إسقاطات مباشرة على العلاقة التى تقوم بين أى حاكم فقد الصلة والتواصل مع المحكومين ولكن لأنها تعكس أيضاً - فى الناحية المقابلة لهذا - قدرة الناس على التصدى السلبى للحاكم ، أى عن طريق اللامبالاة وما يمكن أن يجره ذلك عليهم من ويلات . . فكأن الناس هنا تمثل البطل الذى يتحمل مصيره نتيجة لخطأ ارتكبه ولايدرى كيف يصلحه . . وهذا لاشك جديد فى الفن الدرامى إذ إننا غالبا ما رأينا الحاكم فى دور البطل ، ونادر ما رأينا المحكوم فى هذا الدور .

ولكن سعد الدين وهبة لا يكتفى أبداً بوجه واحد فقط من وجهى العملة . . فهو يقدم لنا - عن طريق تحمل الناس لنتيجة خطئهم - صورة أخرى لانقطاع سبل التواصل . . فالملكة التى كانت راقصة قبل حلول

الكارثة ومن ثم كانت فردا من أفراد الشعب أى لم ترث الملك عن أجدادها - تدرك المصيبة التى حلت بهم - وهى ترى أن المصيبة ذات فروع تمتد إلى جهاز الحكم نفسه حين ينصب الوزير نفسه دكتاتورا :

الوزير : الناس دول زى الأطفال . . لازم حد أكبر يرعى مصالحهم .

الملكة : وايش عرفك أنت بمصالحهم ؟

الوزير : هو أنا موش واحد منهم ؟

الملكة : لا . . من أول ما بقيت وزير ما بقتش واحد منهم . .

السلطة بتلون كل حاجة بلون جديد . . اللى أنت بتشوفه

أبيض يمكن هم بيشفوه أسود » .

وهكذا - فى إطار الحدث الخيالى للمسرحية تستدعى الملكة أستاذًا من العصر الحديث وتعود به القهقري فى الزمن حتى يتولى علاج هذا المرض الغريب ، ومن خلال محاولات الأستاذ تطل علينا صور أخرى للاستعارة الدرامية فنرى حال الملكة بعد الصمم .

« بعد ما شفت كلمة الحب بقت خنجر حامى . . بعد كلمة السلام ما بقت حداية بتصيب الواحد فى رأسه . . بعدما كل شىء جميل بقى جيغه . . موش ممكن حد يقبل الحياة دى إلا الوحوش » .

ولكن الأستاذ لا يستطيع أن يفعل بكل علمه إلا أن يقلب لنا الآية ،

بحيث يشفى من الصمم ويأتى بالبكم ، فنرى صورة أخرى لآناس يستطيعون أن يسمعوا ولكنهم لا يستطيعون أن يُسمعوا أحداً لأن أحداً لا يتكلم ! وبينما تتصاعد الأزمة وتتطور شخصية الملكة حقاً حتى تصبح الشخصية الرئيسية التى تحتضن أحزان الناس وتكافح من أجل خلاصهم . . يبدأ العلاج الذي بدأ الأستاذ فى إجرائه على البعض فى المعمل ، إذ نرى فريقاً يسمعون ولا يتكلمون وفريقاً يتكلمون ولا يسمعون ، ومن احتكاك هذين القطبين يتفجر وعى جديد هو وعى بالمأساة - وعند الأستاذ سعد الدين وهبة يصبح الوعى هو الطريق الوحيد للخلاص . . والوعى فى إطار رؤيته الثورية يمثل طاقة الغضب . . قدرة الإنسان على الإرادة الإنسانية . . إذ إن ما فشل فى علاجه بالعقاقير يفلح الوعى فى علاجه - « طاقة الغضب ممكن تحرك الجبال » .

والمرحبة إذن تشتمل على تساؤلات عن طبيعة العلاقة الصحية التى تقوم بين البشر فى كل زمان ومكان وعلى كل المستويات - على أساس التواصل . . وهى إذن لا تمثل هجوماً على أى منهم بعينه فى الحكم أو فى المجتمع أو فى حياة الفرد ولكنها تتناول هذه الحياة بكل جوانبها فى إطار التواصل - والملكة تلخص هذا كله فى لحظة ثورة :

« - ما أقدرش أحكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكراهية . . ما بيفرقوش بين الانتصار والهزيمة . . ناس تحولوا إلى كائنات بترقص وتهتف وبس - ايه فايده الصراحة إذا كان

الإنسان عارف أنها رايحة فى الهوا .. لازم يكون هناك
خوف من الصراحة » .

ونحن لانعجب بطبيعة الحال إذا كانت هذه المسرحية وغيرها من
المسرحيات الجادة - ملهاوات كانت أم مأساوات - قد منعت فى عصر كان
البعض يخشى فيه التواصل .. ولكن المنع أو التصريح بالعرض لاينفى ما
يجسده النص من موقف درامى يرقى به إلى مصاف المسرحيات الإنسانية
التي عرفها العالم عبر تاريخه الطويل ، وليست قيمة التواصل بكل
مستوياتها إلا محورا يدير حوله المؤلف أفكاره « المتطارحة » وأمله فى أن
يسمع الناس حقا ما يقال .. وأن يتكلموا !



مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٨١٠٧

I.S.B.N 977- 01 - 5731 - 7

مكتبة الأسرة



بسعر رمزي مائة وخمسون قرشاً

بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د. محمد عناني

الدكتور محمد عناني هو أستاذ ورئيس
قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة، وله
ما يربو على خمسين كتاباً ما بين مؤلف
ومترجم، كما حصل على العديد من
شهادات التكريم أهمها وسام العلوم
والفنون من الطبقة الأولى، وهو رئيس
تحرير مجلة «المسرح» ومجلة «سطور»
ويشرف على تحرير سلسلة الأدب العربي
المتترجمة إلى الإنجليزية.

Bibliotheca Alexandrina



0333951

Thanks to
assayyad@maktoob.com

To: www.al-mostafa.com